OPERE COMPLETE

DI

PIETRO METASTASIO

OPERE

DI

PIETRO METASTASIO

TOMO XIII.

FIRENZE
DAL GABINETTO DI PALLADE
MDCCCXIX.

ESTRATTO

DELL'ARTE POETICA

D'ARISTOTILE

E CONSIDERAZIONE SULLA MEDESIMA

OGGETTO

DEL

PRESENTE ESTRATTO

Il credito d' Aristotile, stabilito e difeso dalla concorde e costante venerazione di quasi ormai ventidue secoli, quando ancor non fosse dovuto alla mirabile estensione dei suoi sublimi talenti, ed alla sua in ogni sorta di scienza portentosa vastità di dottrina, basterebbe perchè dovesse esigersi dalla universale gratitudine di tutti i posteri, la sola considerazione d'esser egli stato il primo di tutti gli antichi sin qui da noi conosciuti Filosofi, che abbia saputo fare una chiara, minuta ed incontrastabile analisi del raziocinio umano: e che armandolo di distinzioni e divisioni, come di sicuri e ad esso necessari istromenti, gli abbia scoperto il cammino, pel quale procedendo ei non possa traviare, e smarrirsi nelle ricerche del vero: onde il ricorrere in checchessia ad un tale oracolo, per tutti è cura lodevole, ma è dovere indispensabile specialmente per li Poeti, ai quali ha egli particolarmente somministrate le principali norme dell'arte loro.

Persuaso dunque fin dagli anni più floridi dell'età mia di questo inevitabile nostro

dovere, proposi d' istruirmi fondamentalmente de' dogmi poetici d' un tanto maestro: e mi parve allora sanissimo consiglio l' attignerli puri ed illibati dalla prima loro sorgente originale a costo di qualunque fatica: ma inciampando poi ogni momento nel corso del mio lavoro, qua nella dubbiezza d' una regola capace di doppio senso, là nell' oscurità d' una per me misteriosa espressione, ora in un precetto apparentemente ad un altro contraddittorio, ora in una nuova definizione dello stesso soggetto da quella che l' avea preceduta totalmente diversa, ed in cento ad ogni passo per la mia limitata facoltà indissolubili nodi; m' avvidi alfine con somma mia mortificazione essere stato inconsiderato trascorso di temerità giovanile l' inoltrarmi in così disastroso ed intricato cammino senza scorte e compagni. Ricorsi dunque ai più dotti ed accreditati Espositori dell' Aristotelica Arte Poetica: e sarei ad essi ingrato se candidamente non confessassi d' esser loro debitore dell' intelligenza del senso letterale in più d' un oscuro passo del testo: ma sarei altresì ben poco sincero, se non asserissi nel tempo istesso, che, rispetto al mio principal bisogno di provvedermi di chiare massime, e di regole sicure per non errar nella pratica, mi ritrovai dopo così laboriose ricerche, con sensibile mio rincrescimento, assai meno illuminato: anzi infinitamente più che per l' innanzi indeterminato e confuso.

Ed in fatti chi potrebbe mai non confondersi fra i continui dispareri d' uomini, tutti per altro degnissimi di rispetto per la profonda loro dottrina? Chi non perderebbe per istanchezza e fastidio tutto il fervore d' istruirsi fra gl' inutili e prolissi d' alcuni metafisici e scolastici trattati, co' quali soffocano quell' arte, che promettono d' illustrare? Chi saprebbe difendersi da una giusta indignazione, quando, ricercando ne' Greci Drammatici, ed in Aristotile medesimo i passi citati da alcuni de' più rinomati Critici, come fondamenti delle sovrane loro decisioni, li ritrova (come a me bene spesso è avvenuto) opposti per lo più per diametro alle asserite opinioni? Ed oltre a tutto ciò come mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d' uomini tanto forniti di merce letteraria, quanto poveri e nudi affatto d' ogni esperienza teatrale, e ben persuasi ciò non ostante della loro magistrale infallibilità? Lo stesso Dacier, il più esatto, il più compiuto, il più ordinato, ed il più giudizioso di tutti gli Espositori a me noti della Poetica d' Aristotile, ove si tratti di difendere alcuno strano paradosso, da lui sfortunatamente adottato, abusa visibilmente anch' esso (e non già di rado) della perspicacia del suo ingegno, e della vasta e varia sua erudizione per sedurre chi lo rispetta.

Per sottrarmi in qualche modo a tante e tante dubbiezze; e per non perder tutto mi-

seramente fra queste il frutto delle applicazioni da me in tale studio impiegate, mi determinai a fare un rigoroso esame di me medesimo, e riandando da bel principio tutta l' Arte Poetica di Aristotile, estrarne esattamente capitolo per capitolo tutto ciò che a me era paruto limpidamente d' intenderne: confessar candidamente tutte le mie incertezze ne' passi oscuri: accennare quai savi e delicati riguardi esiga or da noi l' uso di alcuno di questi forse, quando furon dettati, utilissimi precetti, mercè l' enorme visibilissimo cambiamento de' nostri in così lungo tratto di tempo dagli antichi costumi: palesare quali regole, e quali pratiche teatrali siano state da' moderni legislatori ai Drammatici Greci, e ad Aristotile istesso gratuitamente attribuite: procurar di formarmi, a seconda delle occasioni che il testo ne somministra, una più chiara e distinta idea della natura della Poesia, *dell'* Imitazione *e del* Verisimile, *di quella, che comunemente ne abbiamo, e concludere che (trattandosi di dogmi poetici) non può esser conteso a veruno il citare, quando bisogni, qualunque più venerata umana autorità al supremo tribunale della ragione.*

Gl' indispensabili doveri dell' impiego al quale mi ritrovo da tanti anni fortunatamente destinato, non mi avean mai lasciato fin ora tutto l' ozio che bisogna alla compiuta esecuzione di tal disegno: ma non ho mai per-

ciò trascurato frattanto di meditarlo, ed in tutti i quantunque brevi intervalli, che si sono di tratto in tratto frapposti alle altre mie necessarie occupazioni, di andar sempre e raccogliendo e notando tutto ciò che potesse servire un giorno di materiale all' ideato edificio. Ho trovato finalmente quel giorno nel più del solito lungo riposo che la benignità degli adorabili Augusti miei Sovrani mi ha ultimamente concesso: ed ecco l' intrapreso lavoro, per quanto le mie forze permettono, esattamente terminato.

Il ciel mi guardi dall' ardita pretensione d' aver formata in questo Estratto una specie di nuova Poetica: la seduttrice graduazione di maestro ne ha tante fin ora prodotte, che il numero di queste ha già di gran lunga superato quello de' bisognosi d' erudirsi: e ve n' ha pur troppo più di quello che basta per confondere, disanimare e rendere aridi affatto ed infecondi i più felici, i più coraggiosi ed i più fertili ingegni che sappia la benefica natura produrre.

Il solo oggetto del mio lavoro è stato l' inquieto desiderio di giustificarmi quanto è possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei: e quello di procurarmi la consolazione d' esser convinto, che debbano contarsi fra le dolorose inevitabili conseguenze della comune umana debolezza tutti quei difetti, da' quali la non interrotta espe-

rienza di cinquanta e più anni, e la non mai deposta cura d'istruirmi non han bastato a difendermi.

L'Edizione di tutte le Opere d'Aristotile Greco-Latine, in quattro volumi in foglio, dell'anno 1654 data in Parigi da *Guglielmo du Vallius*, è quella di cui ha fatto uso l'Autore nel formare il presente Estratto.

ESTRATTO
DELL' ARTE POETICA
D' ARISTOTILE

CAPITOLO PRIMO

Che la Poesia è una delle Arti imitatrici. In che si distingue dalle altre. Spiegazione delle parole Metro, Ritmo, Armonia, Melodia *e* Modi. *Confutazione della opinione, che possano chiamarsi Poemi i componimenti scritti in prosa. Che non basta, che il discorso del Poeta sia armonico e numeroso, ma nobile ancora debba essere ed elegante.*

Nel principio del suo trattato ne propone Aristotile la materia, dicendo di voler parlare in esso dell' essenza e dell' efficacia della Poesia: così in genere, come in ciascuna delle sue parti: della maniera di comporre le Favole: e di tutto ciò che a quest' arte appartiene: incominciando, a seconda della natura, dalle più semplici idee.

Pone per primo, lucidissimo ed incontrastabile principio non esser la Poesia tragica, epi-

ca, ditirambica, o di qualunque specie si voglia, se non se una di quelle imitazioni, alle quali gli uomini sono per natura inclinati, e delle quali universalmente si compiacciono: come lo è la Pittura, la Scoltura, il Ballo, la Musica, e tutte le Arti di questa fatta. Dice che coteste Arti imitatrici si distinguono in tre modi fra loro: cioè o per la diversità dei mezzi, che impiegano, o de' soggetti che imitano, o delle maniere delle quali imitando si vagliono; poichè colorando, o disegnando sul piano imitano i pittori: col rilievo gli statuari: ed i poeti si vagliono del discorso, del numero e dell'armonia o separatamente o insieme.

Converrebbe qui, per l'intelligenza successiva del testo, determinarsi su le proprie significazioni delle parole *Metro*, *Ritmo*, *Armonia*, *Melodia* e *Modi*; ma gl'interpreti son così mal concordi su questo punto fra loro, e gli antichi scrittori ed Aristotile medesimo se ne vagliono così promiscuamente, che diventa difficilissima impresa l'evitarne la confusione. Pure io, senza spacciare per sicura la mia sentenza, confesserò ingenuamente in qual senso spiegandole, mi sia paruto di urtar meno in manifeste contraddizioni.

Ognun sa che la musica è l'arte che regola ed il tempo ed il suono così delle voci, come di qualunque istromento. Ed a questi due impieghi dell'arte musica sono analoghe le parole, di cui cerchiamo la propria significazione.

Il *metro*, voce trasportata dal Greco, significa

nel suo più largo senso *misura*: ma specialmente quella composta di vari piedi, dalla quale risulta la diversità de' versi fra loro: come quella dell'esametro dal pentametro, o da qualunque altro verso: e d'onde nasce l'interna musica che distingue la poesia dalla prosa.

Ritmo, voce Greca che significa *numero*, è definita da Platone con le seguenti parole. *L'ordine del movimento si chiama ritmo, cioè numero*. (1) E da Cicerone con queste altre. *Il numero si forma dalla distinzione o battuta degl'intervalli eguali*, o (come piu spesso avviene) *diversi* (2). E secondo lo stesso Aristotile il *ritmo* è utile anche alla prosa. Ei dice: *di questo ritmo può, anzi dee adornarsi anche l'orazione, ma non già del metro, perchè diverrebbe poema* (3), imperciocchè sono i metri privata e necessaria appartenenza della poesia: e nelle operazioni di questa *è chiaro ch'essi divengono membri del numero* (4). Il ritmo è la più sensibile distinzione de' componimenti musicali: poichè le infinite diverse combinazioni de' vari tempi, de' quali esso variamente si forma, producono le sensibili infinite diversità

(1) Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη. Plat. Lib. II de leg. pag. 664.

(2) *Distinctio, et aequalium, et saepe variorum intervallorum percussio, numerum conficit*. Cicer. Lib. III de Orat. Paris. Tom. I, pag. 207, in medio. Typis Carol. Stephan. 1555.

(3) Διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή, ποίημα γὰρ ἔσται. Arist. Rhetor. L. III, Cap. VIII.

(4) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν. Arist. Poet. Cap. IV Tom. IV pag. 4.

d'una dall'altra aria, o dell'uno dall'altro motivo, pensiero, idea, soggetto, o comunque voglia chiamarsi. E perciò disse Virgilio:

Dell'aria io ben mi sovverrei, se in mente
Avessi le parole. (1)

Con cotesto *numero*, o sia *ritmo* (che noi sogliamo regolare con la battuta) *possono i ballerini senza soccorso d'armonia* (cioè di canto o di suono) *eseguire perfettamente le loro imitazioni*. (2) E perciò Ovidio chiama non già *armoniose*, ma bensì *numerose* le braccia d'una eccellente ballerina.

Quella incanta col gesto, a tempo alterna
Le braccia numerose: e il molle fianco
Con arte lusinghiera inclina e volge. (3)

Armonia, parola derivata dal verbo Greco *armozin*, che significa propriamente *concordare*, *connettere*: e non suole impiegarsi parlando de' movimenti, o tempi musicali: ma bensì della gravità o della elevazione de' suoni, come limpidamente asserisce Platone. *L'ordine del moto si nomini ritmo: ma l'ordine della voce* (*rispetto alla mescolanza de' gravi e degli acuti*) *si chiami armonia*. (4)

(1) *Numeros memini, si verba tenerem.*

Virg. Bucol. Eclog. IX v. 45.

(2) Αυτῷ δε τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν. Arist. Poet. Cap. 1.

(3) *Illa placet gestu, numerosaque brachia ducit:*
Et tenerum molli versat ab arte latus.

Ovid. Amor. Lib. II, eleg. IV.

(4) Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη· τῆς δ' αὖ φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονίας ὄνομα προσαγορεύοιτο. Plato de legib. Lib. II, pag. 664, Let. E.

Il dottissimo particolarmente nella scienza armonica Padre Maestro Martini ha verificato, dopo lungo esame, che gli antichi non intendevano sotto il nome d'armonia (come al presente s'intende) quel concento o accordo, che si forma dalle varie proporzioni di varie parti da diverse voci nel tempo istesso cantate, oggetto del moderno contrappunto: ma intendevano unicamente la convenienza, che debbono avere fra loro i gradi successivi d'una voce sola nel salir dal grave all'acuto, o nello scender dall'acuto al grave, per non uscire senza regola dal ricevuto armonico sistema de' tuoni. (1)

Melodia, parola composta dalle due voci Greche *melos* ed *ode:* con la quale Aristotile distingue una musica più soave, più artificiosa e più elegante da un'altra ch'ei chiama semplice e nuda: ecco le sue parole. *Tutti diciamo esser la musica fra le cose più dilettevoli: o sia essa semplice e nuda: od accompagnata di melodia*. (2)

La considerabile differenza che corre fra coteste due musiche, si rende sensibilissima ne' recitativi e nelle arie de' nostri presenti drammi musicali; poichè limitandosi per lo più l'arte ne' recitativi alla sola cura di contenere le voci fra i confini dell'armonico sistema, lascia ad es-

(2) Martini, *Istor. della Musica. Tom. I. pag.* 175.

(3) Τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναι φάμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν, καὶ μετὰ μελῳδίας. Arist. Polit. lib. VIII, cap. V, pag. 607, tom. III.

se campo assai libero per imitare cantando le modificazioni del parlar naturale: onde hanno tanto i recitativi dall' arte, quanto basta per esser musica: ma non tutto quello che bisognerebbe per meritare il nome di *melodia*. Or cotesta musica istessa che non è ne' recitativi *se non se sola e semplice armonia*, cangia nome, e melodia diventa, quando, spiegando l' arte tutte le sue facoltà, l' adorna con le sempre nuove, artificiose periodiche combinazioni di movimenti e di tempi, le quali ritmi o numeri si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi e soggetti delle arie, che tutte distinte fra loro hanno per la varietà de' tempi, come le fisonomie de' volti per la varietà dei tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere. Nè basta alla musica semplice per diventar melodia il solo suddetto uso più elegante del tempo: ma convien che abbia ancora egual cura della maggiore eleganza del suono: così nelle più artificiose e pellegrine modulazioni, come nell' uso magistrale de' tuoni maggiori e minori, e nel far finalmente ricerca delle più soavi, seduttrici ed efficaci inflessioni, con le quali possa una voce e più dilettar chi l' ascolta, e più vivamente esprimere le passioni che imita.

Modi, voce latina che i Greci esprimevano non solo con quella di *tropi*, ma con quella ancora di *tuoni* (1) della quale noi comunemente

(1) Τόνος, Τρόπος. *Euclides, Introduct. Harmonica* pag. 19, et *Bacchii senioris introduct. artis musicae*, pag. 12. *Vide antiquae mu-*

ci serviamo al presente: e con la quale, insieme con gli antichi, non le leggi de' *tempi*, ma quelle de' suoni esponiamo.

I gradi delle progressioni di qualunque suono dal grave all'acuto hanno un numero prescritto, che chiamiamo *ottava*, la quale si va con le medesime interne proporzioni ripetendo, quando si vuol più oltre procedere: in quella guisa che noi nel contare ordinariamente facciamo, ripetendo le decine.

Di cotesti gradi progressivi, de' quali si compone l'ottava, altri sono intieri ed altri dimezzati, cioè *semituoni:* e dalla prescritta collocazione di cotesti semituoni fra i tuoni intieri nasce l'analogia delle voci in tutta l'ottava comprese, con la nota o sia voce fondamentale della medesima, dalla quale prende nome il tuono, in cui si canta, secondo la nostra pratica.

Distinguevano i Greci cotesti *tuoni* o *tropi* con gli aggiunti di *Dorico*, *Frigio* e *Lidio*, e con le loro mescolanze: ed assegnavano a ciascun d'essi il proprio impiego di esprimere, in virtù della maggior loro gravità o elevazione, ò i gravi e placidi affetti, o le tenere e delicate passioni, o i più concitati e violenti moti dell' animo.

Il canto ecclesiastico, già da S. Ambrogio, e poi da S. Gregorio regolato, in tempo che il sistema dell'antica musica non dovea probabil-

sicae scriptores septem Graec. et Lat. cura Marci Meibomii, Amstelod. apud Elzev. 1652, in-quarto.

mente essere ancora dimenticato, si distingue in tuoni *autentici* e *plagali*, e pare che secondo le diverse maniere con le quali gli *autentici* si elevano alle corde acute, e i *plagali* scendono, o si contengono nelle gravi, chiaminsi primo, secondo o terzo tuono, ed oltre: e che si ravvisino in essi le tracce degli antichi modi, Dorico, Frigio, Lidio, ec. Noi con la scorta del celebre Guido Aretino, che nell' undecimo secolo aggiunse tanta chiarezza alla musica, non ci serviamo presentemente per distinguere i tuoni, che d' alcune lettere dell' alfabeto romano.

Con queste brevi e superficiali notizie può ciascuno bastantemente determinarsi su la propria speciale significazione delle parole, *metro*, *ritmo*, *armonia*, *melodia* e *modi:* e può sufficientemente conoscere quale analogia o parentela abbiano fra loro i Greci, gli Ecclesiastici ed i nostri moderni tuoni, nè di più si richiede per l' intelligenza del testo, di cui s' è intrapreso l' estratto.

Chi è vago poi d' internarsi ne' reconditi penetrali della scienza musicale senza ingolfarsi, con manifesto pericolo di naufragarvi, nell' immenso mare degl' infiniti scrittori che l' han trattata, ricorra alla dotta *Storia della musica* dell' illustre Padre Maestro Martini, e ritrarrà da quella tutti quei lumi, che possono essere somministrati da una vasta e profonda erudizione, da un perspicace filosofico raziocinio, e da una lunghissima magistrale esperienza.

Per continuare (ciò premesso) l' estratto in-

cominciato, convien ricordarsi averci detto qui di sopra Aristotile che si distinguono gl' imitatori o per li mezzi, o per li soggetti, o per le maniere, che impiegano nel far le loro imitazioni. Ora seguitando la materia medesima, rischiara il Filosofo con gli esempi la sua sentenza, e dice che il ballo si val del numero solo: la cetra, la tibia e tutti gli stromenti sonori, del numero e dell' armonia insieme: e l'epopea de' nudi discorsi, cioè (secondo il più sano e comune parere della maggior parte degl' interpreti) col discorso sottoposto alle sole leggi de' metri.

Ma qui Dacier e tutti quelli, che nel passato secolo han voluto chiamare poemi epici i romanzi in prosa, fondano questa strana sentenza, spiegando il presente passo d' Aristotile a loro favore, cioè, *l'epopea fa la sua imitazione* μόνον τοῖς ψιλοῖς ἢ τοῖς μετροις, *con discorsi nudi o con versi misurati*. Ma Pietro Vittorio, Castelvetro ed altri infiniti che stimano giustamente contraddizione *prosa* e *poesia*, interpretano quella particella ἢ non come *vel* particola disgiuntiva, ma come *id est* particola dichiarativa delle antecedenti parole λόγοις ψιλοῖς. Producono molti esempi di autori classici e Greci e di Aristotile medesimo, che hanno usata questa particella ἢ in senso di *cioè*, non di *ovvero:* ed intendono il passo nella seguente maniera. *L' epopea fa la sua imitazione solamente coi nudi discorsi, cioè coi semplici metri senza gli altri ornamenti della melodia:* e per conferma di

tale interpretazione si valgono delle seguenti parole del testo medesimo, sanamente interpretato. Ὀυδὲν γὰρ ἔχοιμεν ὀνομάσαι τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μιμοὺς καὶ Σωκρατικοὺς λόγους. Le quali (per dar loro un senso intelligibile, e coerente ai principii dello stesso Aristotile) debbono essere intese così. *Poichè non potremmo in modo alcuno accomunar mai il nome d'epopea ai mimi di Sofrone e di Senarco, ed ai discorsi Socratici:* per esser questi scritti in prosa.

Convien qui stabilire (e si proverà poi più prolissamente) che la circostanza essenziale, che distingue l'imitazione del poeta da tutte le altre imitazioni, *è la misurata, armoniosa favella, con la quale i primi uomini inventori della poesia, inclinati per natura al canto ed alla imitazione, hanno imitato cantando, il semplice parlar naturale. E che questa lingua canora divenne il materiale necessario e distinto con cui l'imitator poeta fa poi le altre sue imitazioni, come lo statuario col marmo, ed il pittor co' colori. E che senza la favella canora non avrebbe la poesia alcun proprio distintivo: poichè le invenzioni e l'espressione de' caratteri, degli affetti, e de' costumi non sono sue qualità private, ma comuni alla pittura, alla scoltura e ad altre arti imitatrici.*

Passa quindi Aristotile a disapprovar l'abuso invalso già a' tempi suoi, di distinguere le speciali classi dei poeti col nome tratto dalla speciale qualità de' versi di cui si valgono: e non più tosto dai soggetti delle opere loro: ed a gran

ragione lo disapprova: poichè se altri scrivesse per avventura una tragedia in verso esametro; la qualità del verso eroico non farebbe che fosse poema eroico il suo componimento: siccome poema sì, ma non eroico sarebbe quello, in cui non si trattasse che di fisica o di medicina; e se alcun mescolasse versi di qualunque sorta in un suo poema come fece Cheremone nel suo *Centauro*; se si volesse assegnargli il nome a seconda della qualità de' versi, non si saprebbe a qual classe di poeti assegnarlo. Sin qui lucidamente s'intende il testo: perchè esprime che la diversità della materia fa la diversità de' poeti *fra loro;* perchè a seconda de' soggetti, che trattano, e non della qualità de' versi che impiegano, debbono assumere i nomi d'eroici, didascalici, drammatici, o di qualunque altra classe poetica: ma ciò che segue mette in tumulto tutto il Parnaso; perchè dalle parole d'Aristotile si vuol dedurre che la qualità de' soggetti che si trattano, non distingua solo un poeta dall'altro, ma l'*essere* dal *non essere* poeta. Il passo è il seguente. *Nulla di comune v'è fra Omero ed Empedocle, a riserva del metro: onde poeta dee quello giustamente chiamarsi, e questo più tosto fisico che poeta.* (1)

Non ostante questa sentenza, Cicerone ha chiamata *egregium poema* il filosofico libro d'

(1) Οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ, πλὴν τὸν μέν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν. Arist. Poet. cap. I, tom. IV, pag. 2.

Empedocle scritto in verso: ed Orazio ha riconosciuto Empedocle per poeta:

e rammentando

La morte qui del Siculo poeta. (1)

E tutta l'autorità, che possa mai aver attribuita alla decisione di Aristotile l'adorazione di quasi ventidue secoli, non basta ad ispirarmi la temerità di negare il nome di poeta ad Esiodo, a Lucrezio, e particolarmente a Virgilio nelle sue *Georgiche*, che sono per voto universale l'esemplare della più luminosa e perfetta poesia; e sol perchè hanno scelta materia scientifica o didascalica: onde io, che rispetto questo venerato filosofo più ragionevolmente di quelli che ciecamente lo idolatrano non ardisco attribuirgli un tale assurdo; e credo più volentieri questo passo o male inteso o corrotto. Già in primo luogo quel *μᾶλλον*, cioè *più tosto*, è un comparativo che limita la sentenza, e potrebbe avere inteso Aristotile, non già che per la materia filosofica non sia Empedocle assolutamente poeta, benchè l'abbia in versi trattata; ma che dalla materia eroica più analoga (secondo lui) alla poesia, sia reso Omero più degno di questo nome.

Ma comunque il passo s'intenda, non potrà intendersi mai, nè potrà mai sostenersi che il soggetto delle imitazioni, il quale può essere, ed è per lo più comune a diverse arti imitati-

(1) *Siculique poetae*
Narrabo interitum.
Horat. Poet. in fine.

ve, abbia a servir di distintivo delle arti fra loro: siccome lo è fra i professori d'un'arte medesima. Tutto ciò che può spiegarsi con parole sottoposte alla legge de' metri, tutto è materia del poeta: tutto ciò che può rappresentarsi coi colori sul piano, tutto è materia del pittore. Può essere così il poeta, come il pittore, eroico, pastorale, grande, umile, serio o giocoso; possono entrambi valersi dell'invenzione e del vero; e si studiano entrambi di esprimere gli affetti umani, e di abbellir la natura: or se non si distinguessero per li differenti mezzi, o siano istromenti de' quali si valgono per far le loro imitazioni; per qual altra cosa mai sarebbero le arti loro distinte? Che sarà dunque un eccellente romanziere? (mi domanderà Dacier). Sarà a parer mio un eccellente narratore d'avvenimenti inventati, coi quali imita gl'istorici, narratori di avvenimenti veri. Ma non basta la sua imitazione per annoverarlo fra' poeti: poichè se ogni specie di poesia è imitazione; ogni specie d'imitazione non è perciò poesia. Questa, per esser tale, convien che si vaglia imitando del suo essenziale distintivo, cioè dell'arte incantatrice, che obbliga le parole ad ubbidire alle leggi del metro, del numero e dell'armonia: e compone così una propria sua lingua, ammirabile per le difficoltà, che convien superare nel formarla; e lusinghiera e soave per quella specie d'interno canto, che dalle regolari sue proporzioni necessariamente risulta: ma se si dovesse intendere qui Aristotile, come Dacier l'intende,

sarebbe ben difficile il ritrovare scrittore, che non fosse poeta. Dovremmo annoverare fra l'epiche poesie non solo i dialoghi di Platone, ma quelli di Luciano, la *Zucca* del Doni, la *Circe* del Gelli, il *Filocopo*, la *Fiammetta* ed il *Decamerone* di Gio. Boccaccio, e tutti i nostri novellatori: ed escluder poi dal numero de' poeti Virgilio nelle sue divine *Georgiche*: bestemmia assai maggiore che il dire che gli espositori d'Aristotile, e forse Aristotile istesso abbiano potuto una volta allucinarsi, e massimamente quando parlano per semplice teorica d'un'arte non mai da lor praticata. E pure eruditissimi critici, degni di rispetto per le infinite loro cognizioni, adottano paradossi così irragionevoli. Tanto è vero che i naturali difetti del nostro giudizio non si correggono dalla dottrina: anzi si rendono per lei sempre più visibili e grandi. Se fosse stata men vasta la portentosa suppellettile letteraria del celebre Padre Arduino, e di non pochi altri, per gl'istessi motivi, e stimabili al par di lui, e riprensibili critici, non si sarebbero dilungati a tal segno da' giusti limiti del ragionevole comune discernimento. Ma ogni linea che solo alcun poco dalla sua paralella declini, tanto sempre più se ne allontana, quanto altri più la produce.

Termina Aristotile questo primo capitolo della sua Poetica facendo nuovamente riflettere che la poesia si vale nelle sue imitazioni del *metro*, del *numero* e dell'*armonia*: talvolta insieme, come avveniva ne' *ditirambi* e ne' *nomi*, che

cantavansi in onor di Bacco e d'Apollo: e tal volta or separati, or congiunti, come succedeva nelle tragedie e nelle commedie: nelle quali nei *diverbi* (che sono i nostri recitativi) si ubbidiva alla sola legge del metro: e ne' cantici, strofe, antistrofe ed epodi, o cantati da tutto il Coro o da un solo istrione, si faceva uso anche del numero e della *melodia:* come appunto a' dì nostri, e ne' moderni cori e nelle strofe che chiamasi ora *ariette*, per immemorabili e visibilmente a noi dall'antico teatro tramandato costume universalmente si pratica.

Nè solo armonico e numeroso convien che sia (a creder mio) il discorso, che impiega il poeta imitatore, ma puro insieme, nobile, chiaro, elegante e sublime. Non si vale mai l'esperto statuario per le grandi sue imitazioni del tufo, o d'altri fragili come questo ed ignobili sassi; ma costantemente sempre de' più eletti marmi e più duri: ed il savio poeta egualmente (quando il principale oggetto ch'ei si è proposto non sia per avventura qualche bassa, giocosa o scurrile imitazione) elegge ed adopera sempre ne' suoi lavori cotesta colta, elevata, incantatrice favella, capace di cagionar diletto con le sole sue proprie bellezze, ancor che non fosse imitatrice d'altro che del natural discorso: e prende il difficile impegno di obbligarla a servir sempre alle sue imitazioni: e di non abbandonarla mai, benchè talvolta costretto ad esprimere le cose più umili e più comuni. Onde se poi per correr dietro al maggior verisimile, ad onta

dell'impegno già preso, egli avvilisce lo stile, cade nell'error puerile d'uno sconsigliato scultore che, per dare alle sue statue maggior somiglianza col vero, s'avvisasse di colorirne il marmo, o le fornisse d'occhi di vetro.

La favella sempre grande, sempre ornata, e sempre sonora di Virgilio e di Torquato han riportata finora e riporteranno eternamente la maggior parte de' voti, mercè quel difficile, e perciò mirabile uso che hanno essi saputo farne nell'imitar la natura. E che che dicano, o abbian saputo dire molti de' nostri per altro eruditissimi critici, per farci venerare come esquisiti tratti di maestra imitazione le frequenti bassezze, le negligenze, le ineguaglianze, le mancanze d'eleganza e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, che s'incontrano in alcuni, eccellenti nel resto così moderni come antichi poeti, non giungerà mai a costringere il buon senso universale a compiacersi degli errori, nè a contar fra i pregi i difetti.

CAPITOLO II.

Dei diversi oggetti delle imitazioni. Difficoltà di decidere che abbia voluto intendere Aristotile dividendo i caratteri imitabili in migliori, peggiori e mezzani.

Spiega Aristotile in questo secondo capitolo la seconda differenza, per la quale le imitazioni si distinguono fra loro. E questa vuol che nasca dalla differenza delle cose, che prendonsi ad imitare. Volendo (dice egli) imitar uomini, conviene imitarne le azioni, per le quali appariscono le virtù ed i vizi loro: quindi gli oggetti dell'imitazione sono o i *migliori* o i *peggiori di noi*, cioè del comune degli uomini, o *quelli che a noi rassomigliano*. Asserisce che questi tre diversi gradi di *migliore*, *peggiore*, o *simile*, cioè *mezzano*, possano darsi in ogni specie d'imitazione. E non solo ne' componimenti ne' quali si vagliono i poeti di tutti gli ornamenti della poesia, come ne' *ditirambi* e ne' *nomi*; ed in quelli ne' quali non s' impiegano se non se le parole sottoposte al solo metro, come sempre avviene nell'epopea, e di tratto in tratto ne' drammi; ma nel ballo ancora, ed in tutte le arie della tibia, della lira e di qualunque altro istromento sonoro. Poichè ne' racconti, che s' introducevano ne' *ditirambi* e ne' *nomi*, potevano esser visibili le tre proposte differenze.

Omero ed i tragici, secondo Aristotile, imitano i *migliori:* i comici e gli scrittori di *parodie* imitano i *peggiori:* e v'era chi imitava gli uomini quali essi sono, come asserisce che faceva un poeta Ateniese, detto Cleofonte, non so se epico o tragico: ed ogni ballo finalmente ed ogni aria di qualunque stromento ha il suo proprio, o nobile, o mezzano o basso carattere. Or, dalla maniera con la quale Aristotile si esprime, pare indubitato che coteste differenze di *migliori*, *peggiori* o *simili* debbano secondo lui esser considerate a proporzione delle virtù o de' vizi delle persone rappresentate. *Per la malvagità e per la virtù differiscono tutti i costumi fra loro;* (1) ma gli esempi ch'ei ne propone, non lo confermano. Ei dice che i *tragici ed Omero imitano i migliori:* ma ne' tragici antichi per lo più non si trovano che scellerati: ed Omero medesimo non solo in *Tersite*, in *Dolone* ed in *Iro* imita uomini viziosi; ma ne' principali eroi de' suoi poemi, Achille ed Ulisse, non esalta altre virtù che la portentosa forza nel primo, e la somma destrezza, specialmente nell' ingannare, nel secondo. Onde potrebbe credersi che le differenze proposte dal nostro Filosofo non debbano regolarsi dalle virtù o da' vizi; ma dalle condizioni, o sian gradi elevati, mediocri od umili delle persone imitate: spiegazione che si accorda perfettamente con tutto quello che ci rimane ancora degli epici e de' drammatici Gre-

(1) Κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες. Arist. Poetic. cap. II, tom. IV pag. 2.

ci: poichè i personaggi principali de' poemi eroici e delle tragedie loro sono sempre grandi e reali; ed umili o mezzani quelli delle loro commedie. E chi volesse ostinarsi a conciliare con gli esempi che adduce Aristotile, la graduazione delle tre proposte differenze a tenore delle virtù e de' vizi, e non dello stato delle persone, converrebbe che sapesse prima esattamente quale relazione si trovi fra l'idea, che abbiam noi presentemente della virtù, e quella che forse se n'eran formata i Greci, rispetto agli eroi loro da poema, o da teatro, ne' quali pare che l'enorme forza del corpo sia l'unica virtù, che supplisce in essi il difetto di tutte le altre. Errore che non permette Aristotile medesimo, quando c'insegna morale e non poesia; poichè allora ei ci dice: *noi chiamiamo virtù umana, non quella del corpo, ma quella dell'animo.* (1) Ma questo ragguaglio sarebbe assai malagevole: poichè le virtù de' loro Ercoli e de' loro Tesei, violenti per ordinario, ingiusti, licenziosi, temerari, sanguinari e crudeli non son punto analoghe a quegli abiti ragionevoli dell'animo, che noi reputiamo ora unicamente degni del nome di virtù: e da' quali verisimilmente prodotte, ascoltiamo or narrate, or con ammirazione e diletto veggiamo in iscena rappresentate le grandi, istruttive e memorabili azioni.

(1) Ἀρετὴν δὲ λέγομεν ἀνθρωπίνην, οὐ τὴν τοῦ σώματος, ἀλλὰ τῆς ψυχῆς. Arist. lib. I Ethic. cap. XII, tom. III, pag. 18.

CAPITOLO III.

Delle diverse maniere, colle quali possono valersi i poeti de' mezzi e de' soggetti delle loro imitazioni. In che, secondo Aristotile, si rassomiglia Omero ed Aristofane. Ragioni di diversi popoli della Grecia che si arrogano a gara l'invenzione del Dramma.

Avendo detto Aristotile nel primo capo che le imitazioni differiscono fra loro in tre guise, cioè ne' *mezzi che adoprano*, *nelle cose che imitano*, e *nelle maniere delle quali imitando si vagliono:* insegnamento, che ristringe nelle seguenti tre sole parole, *con che: quali:* e *come:* (1) ed avendo già spiegate le due prime, passa ora a spiegar succintamente la terza differenza, che consiste nelle diverse maniere di valersi de' mezzi e de' soggetti delle imitazioni: diversità, che divien chiarissima, esemplificata. Si valgono egualmente del verso e scelgono egualmente l'imitazione de' migliori il poeta ditirambico, il poeta eroico, ed il poeta tragico: ma il primo sempre narra e parla sempre egli solo: il secondo or narra, or assume le veci delle persone introdotte nella sua narrazione (e di narratore diventa attore) come assai spesso usa Omero, il

(1) Ἐν οἷς τε, καὶ ἃ, καὶ ὡς. Aristot. Poet. cap. III, tom. IV, pag. 3.

quale anche da Platone si asserisce *essere il più eccellente de' poeti ed il primo de' compositori di tragedie* (1): ed il drammatico tacendo egli sempre, fa che sempre parlino le persone che introduce. Nè già le addotte differenze son le sole, che può produrre la diversa maniera di valersi de' *mezzi* e delle *materie*. Da ogni diversa combinazione *di metro*, *di numero*, *d' armonia*, *d' istrumento*, *di soggetto*, *o di modo*, *or separati*, *or congiunti* nascono nuove differenze. E l'analitico Castelvetro (a cui possono ricorrere i curiosi d'esserne instrutti) ne ha numerate sino a novantacinque. Trascura Aristotile cotesta minuta analisi: e si restringe a dire che Omero ed Aristofane, in quanto al mettere i personaggi in azione, si rassomigliano fra loro: e che questa parola *azione* dedotta dal verbo Greco *dran*, che significa *operare*, ha dato il nome al poema drammatico; ed entra improvvisamente ne' contrasti de' diversi popoli della Grecia per la gloria dell' invenzione del dramma. Dice che i Dorici Megaresi abitanti in Grecia adducono per ragione il loro stato popolare, più tollerante d'ogni altro della comica licenza: che i Dorici Megaresi abitanti in Sicilia producono il loro Epicarmo più antico di Chionide e di Magnete: che i Dorici del Peloponneso si fondano sul nome istesso de' villaggi, che non *demi* fra loro, come fra gli Ateniesi, ma *come* son

(1) Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι, καὶ πρῶτον τῶν τραγῳδιοποιῶν. Plato de Republ. lib. X, pag. 607.

detti, donde è dedotto il verbo *comazin*, *andar licenziosamente vagando per la campagna*: e finalmente dal verbo *dran*, *operare*, che dagli Ateniesi non *dran*, ma *prattin* comunemente si dice; e con questa digressione termina il suo terzo capitolo.

CAPITOLO IV.

Che la naturale inclinazione degli uomini alla imitazione ed al canto sono le prime origini della poesia. Prove di questa sentenza prodotte da Aristotile riguardo all' imitazione: e prove da lui trascurate, forse perchè non credute necessarie riguardo alla musica. Differenze fra l' imitazione e la copia, che ignorate producono dannosissimi sofismi. Necessità indispensabile del canto per parlare ad un pubblico. Se debba credersi sentenza d' Aristotile che introdotto da Sofocle il terzo personaggio fosse giunta la tragedia alla sua perfezione.

Asserisce in questo capitolo da suo pari Aristotile che l' inclinazione degli uomini all' imitazione ed alla numerosa armonia, cioè alla musica, ed il diletto che ne ritraggono, sono le naturali cagioni che han prodotta la poesia.

Per provare che gli uomini nascono inclinati all' imitazione, a differenza di tutti gli altri animali, ci fa osservare, come avea già osservato Platone *nel libro III della Repubblica*, e come ha poi confermato Cicerone *nel libro II de Oratore*, che l' istruzione de' fanciulli si fa tutta visibilmente per mezzo dell' imitazione fin da' primi elementi; e per prova incontrastabile del

diletto che in noi generalmente produce, ci fa riflettere a quello che tutti sentiamo nel riguardare oggetti orribili eccellentemente imitati, cioè *forme d'animali i più selvatici* θηρίων μορφὰς τῶν ἀγριοτάτων (come legge Heinsio) o *forme d'animali vilissimi* μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων (come legge Pietro Vittorio) uomini moribondi o cadaveri; che insoffribili agli occhi nostri nel vero, giungono, in virtù d'una maravigliosa imitazione, ad essere cagion di piacere.

Vuol che le sorgenti di questo piacere siano l'innato desiderio d'imparare, comune a tutti gli uomini, non che ai filosofi, e l'interna compiacenza che tutti abbiamo della nostra perspicacia, quando riconosciamo il vero nel falso che l'imitazione ci presenta; ambizioso diletto del nostro amor proprio, che noi ritroviamo egualmente nelle metafore e nelle allegorie, perchè ci somministrano occasioni di esser contenti di noi medesimi, ritrovandoci abili a scoprire il senso vero nel figurato che lo nasconde.

L'avidità d'imparare è visibile in quella de' fanciulli nell'ascoltar racconti favolosi.

È la compiacenza della nostra perspicacia sensibile ad ognuno nel riconoscere l'originale d'un oggetto imitato, senza che altri gliel suggerisca.

Ma perchè non si può riconoscere un oggetto, del quale non si abbia avuta antecedentemente l'idea, avverte Aristotile che se mai (per supposto metafisico) potesse un pittore aver preso ad imitare originali, de' quali lo spettatore

non avesse nè in genere, nè in ispecie alcuna idea antecedente, il piacere che si ritrarrebbe dal rimirar l'opra di lui, non potrebbe nascere dalla imitazione, ma sarebbe allora unicamente prodotto dalla propria bellezza de' mezzi dal pittore impiegati, cioè dall'artificiosa mistura e vivacità de' colori o da qualunque altra allettatrice circostanza della sua pittura.

Dopo avere Aristotile prolissamente provata l' inclinazione degli uomini all'imitazione, parrebbe che dovesse impiegar la stessa cura a dimostrar quella ch'essi hanno alla musica, essendo, secondo il suo solidissimo sistema, queste nostre due naturali e dilettevoli inclinazioni le cagioni produttrici della poesia: ma egli ha ragionevolmente creduta già nota a tutti, indubitata e visibile questa seconda inclinazione, e perciò non bisognosa di dimostrazioni; onde gli è bastato asserirla. Ed in fatti chi mai potrebbe dubitar dell'efficacia della musica su gli animi nostri? Chi mai non ne prova e non ne osserva gli effetti ed in se stesso e in altrui? Chi non s' avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de' sacri tempi, nelle adunanze festive, nelle pompe funebri e fin tra i furori militari vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono e se ne compiacciono le più barbare, le più rozze e le più selvagge nazioni: la sentono in fasce, benchè non atti ancora al perfetto uso de' sensi, i più teneri bambini, e cessano per essa da' pianti loro: il reo

nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene e l'affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo, e lo ritrova nel canto.

Sente fra i piè sonarsi i ferri e canta. (1)

Va ben più oltre ancora il sagace ed acuto Castelvetro: ei sostiene che non la nostra sola inclinazione ed il diletto che la musica ne cagiona, l'abbia resa compagna e produttrice della poesia; ma una essenziale, fisica, indispensabile necessità. Ecco il suo argomento incontrastabile, che ha per altro bisogno d'una minuta spiegazione per essere ben compreso. Il poeta o narratore o drammatico, o di qualunque specie egli sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso, se non si sostiene più dell'usato, e non si spinge la voce con impeto molto maggiore di quello che s'impiega comunemente parlando: la voce più lungamente sostenuta e spinta con questa insolita forza diventa più rigida e meno flessibile: ed entra in un sistema di progressioni infinitamente diverso da quello del parlar naturale: e diverso a tal segno che mercè i più lunghi e più sensibili intervalli delle sue progressioni, se ne può facilmente scrivere il suono ed il tempo con le usate nostre note musicali: ma per quanto in Francia ed altrove si sia tentato, non è riuscito finora ad alcuno di scrivere i tempi ed i suoni del parlar naturale: perchè gl'intervalli

(1) *Crura sonant ferro, sed canit inter opus.*
Tibull. lib. II, Eleg. VII, v. 8.

progressivi d'una voce, la quale non ha perduta flessibilità per un insolito impeto o sostegno, sono così impercettibilmente minuti e così vicini, che sfuggono la nostra avvertenza. Ora una voce che, per esser udita da un popolo a cui si parli, dee essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, ha bisogno d'esser regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni: altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti e ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica: e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l' arte non la somministra, la suggerisce la natura. Non v'è oratore che non canti: non banditore alcuno, non alcun pubblico venditore di qualunque merce che non sia costretto, per farsi intendere, o di adottare o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena: e quegli attori medesimi, che professano di recitar versi senza musica, si trovano obbligati ad impiegarne una che chiamano declamazione: musica assai mal sicura, perchè non ha altra guida che l'incerto giudizio dell'orecchio d'un recitante. Questa fisica e tanto vera quanto lucida prova, aggiunta alle infinite altre che la confermano, rende visibile l'errore di quei critici, che hanno francamente deciso che degli antichi drammi non si cantavano se non se i cori.

Dovrebbe bastare, per abolire affatto questa stravagante ed assurda opinione, la solidamente qui di sopra provata necessità del canto in qualunque specie di poesia; tanto più che del can-

to dà manifesto indizio ogni verso col suono, che naturalmente dal solo suo metro risulta: ma perchè una pur troppo considerabil parte degli uomini cede più facilmente all'autorità che alla ragione; ecco intorno alla costante pratica degli antichi, sufficienti, autorevoli ed incontrastabili testimonianze, distruttive di qualunque su questo punto sofistica ostinazione.

I. Convien ricordarsi in primo luogo che il nostro maestro Aristotile ha contata la musica fra le parti di qualità della tragedia, che sono la *favola*, la *sentenza*, il *costume*, ec. (1) Or coteste qualità regnano in tutto il corso d'un dramma, e non in un sol membro di esso, come il *prologo*, il *coro*, l'*episodio*, ec. che sono parti di quantita: onde regnava la musica a tempo di Aristotile, in tutta l'intera tragedia.

II. Riferisce Tito Livio (2) che Livio Andronico, il primo, che offerse lo spettacolo d'un dramma a' Romani, obbligato dagli uditori a ripeter più volte alcun passo della sua parte, divenne affatto rauco: onde di nuovo a ripetere invitato, implorò ed ottenne dal popolo la per-

(1) *Aristot. de Poetica*, cap. VI, tom. IV, pag. 7.

(2) *Livius post aliquot annos, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor dicitur, quum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis usus impediebat; inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta*. T. Livii, tom. I, part. II, Parisiis 1682, in quarto, ad usum Delph. lib. VII, cap. II, pag. 619.

missione di far che un altro in sua vece cantasse, mentre egli col solo gesto rappresentava. Dunque si rappresentava cantando.

III. Da tutto il libro *de saltatione* di Luciano si deduce che tutta la tragedia si cantasse: ma specialmente dal luogo (1) nel quale si duole della musica effemminata degli attori del suo tempo, dicendo: *che questa sarebbe meno mostruosa ne' personaggi d'Ecuba e d'Andromaca; ma che in quello di Ercole è assolutamente insoffribile*. Ecuba, Andromaca ed Ercole certamente non eran Coro: onde gli attori cantavano.

IV. Svetonio, vituperando Nerone, riferisce: *ch'esso avea cantato la Canace partoriente, l'Oreste matricida, l'Oedipo acciecato e l'Ercole furioso;* (2) dunque gli attori cantavano: poichè non credo che vi sia chi supponga che Nerone si contentasse di far numero ne' cori.

V. Ovidio raccontando ne' *Fasti* le allegre occupazioni del popolo che si radunava ne' prati vicino al Tevere nelle feste di Anna Perenna, dice:

Là tutto ciò che ne' teatri appresero

(1) Καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἑκάβη ἐστὶ φορητὸς ἡ ᾠδὴ· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς μονῳδῇ . . . . σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα. Lucian. lib. de Saltat. *operum Graec. Lat. cura J. Fr. Reizii, Amstelod.* 1743, in-quarto, tom. II, pag. 285.

(2) *Inter coetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, OEdipodem excaecatum, Herculem insanum*. C. Svetonii Tranquilli operum, lib. VI, cap. XXI, pag. 446, ad usum Delph. Parisiis 1784, in-quarto.

Cantando vanno: e delle molli, ai detti,
Docili braccia accompagnando i moti. (1)

VI. Cicerone nel trattato *de Oratore* osserva che se la favella de' tragici fosse scompagnata dalla tibia, cioè dalla musica, rimarrebbe quasi una prosa. (2)

VII. Lo stesso nelle Questioni Accademiche riferisce che al primo fiato della tibia, senza che si fosse ascoltato ancora alcun verso, conoscevano gl'intelligenti se dovea rappresentare l'Andromaca, l'Antiopa od altra tragedia. (3) Nè può intendersi che cotesto suono di tibia fosse preludio del coro; poichè rarissimi sono gli esempi di tragedie che dal coro incomincino.

VIII. E nelle Tusculane, dopo aver rammentati alcuni versi tragici, dice: *io non intendo di che mai possa temere, cantando egli a suon di tibia settenari così eccellenti*. (4) Or cotesti settenari od ottonari non eran versi da coro.

IX. Parlando Donato della musica comica

(1) *Illic et cantant quidquid didicere theatris;*
Et jactant faciles ad sua verba manus.
Ovid. operum ad usum Delphini. Lugduni 1689, tom. III, Fastor. lib. III, pag. 545, v. 17.

(2) *Velut illa in Thyeste. Quem nam te esse dicam? Qui tarda in senectute; et quae sequuntur: quae nisi cum tibicen accessit, orationi sunt solutae simillima*. Ciceronis operum, tom. I, cura Verburgi, Amstelod. 1724, in-fol., pag. 186.

(3) *Quam multa quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati? Qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse ajunt aut Andromacham*. Acad. Quaest. lib. II, tom. II, pag. 573.

(4) *Non intelligo quid metuat cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam*. Cic. Tuscul. Quaest. lib. I, num. XLIV, tom. III, pag. 671.

della quale nel principio d'ogni commedia allor manoscritta si leggevano, come ancor oggi in tutti gl'impressi esemplari si trovano, i nomi non men del compósitore de' modi, che del poeta e degli attori; attribuisce a tutta la commedia il canto ed il suono dicendo: *che si rappresentavano le commedie con le tibie pari od impari; e destre o sinistre: che le destre e lidie con la loro gravità la seria elocuzione, le sinistre e serrane con la leggerezza dell' acuto lor tuono i giocosi scherzi nella commedia esprimevano. E che, quando poi e le destre e le sinistre tibie insieme erano nella iscrizione d' una commedia proposte, significavasi allora la mescolanza de' gravi coi giocosi discorsi.* (1)

X. Ma senza perdere inutilmente il tempo nella lunga inchiesta e nella noiosa enumerazione delle prove e degl'indizi, che si rinvengono negli antichi scrittori per istabilir la sentenza, che i drammi tragici e comici fra' Greci e fra' Romani intieramente si cantassero, l' oracolo del nostro solo Aristotile decide la questione con evidenza, che non ammette dubbiezze. Dimanda egli ne' suoi problemi: *per qual ra-*

(1) *Agebantur autem tibiis paribus aut imparibus : et dextris aut sinistris. Dextrae autem et lydiae sua gravitate seriam comoediae dictionem pronuntiabant; sinistrae et serranae acuminis levitate jocum in comoedia ostendebant. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtim joci et gravitates denuntiabantur.* Donat. fragmentum de Comoed. et Tragoed. in thesauro Graecar. antiquit. *Jacob. Gronov. Venetiis* 1755, *tom. VIII, pag.* 1691 *in fine.*

gione il tuono ipodorico ed ipofrigio si usasse nella scena, e non si usasse nel coro? E risponde *che cotesti due tuoni sono adattatissimi ad esprimere le agitate passioni, che s' imitano dagli attori in iscena: ma non hanno quella melodia, che si richiede nei cori: i quali possono più facilmente procurarla, parlando sempre sedatamente, e per lo più in in tuono lamentevole.* (1) E come se avesse prevedute le cavillazioni, che a' giorni nostri pongono alcuni critici in uso per sostenere che gli antichi attori non cantassero, ripete poco dopo il nostro Filosofo, e più prolissamente spiega questo problema medesimo: ed io non ardisco di trascurare una ripetizione creduta da lui necessaria: tanto più che non lascia luogo a replica alcuna. Ecco tutte le sue parole.

Perchè mai i cori nelle tragedie non cantano nel tuono ipodorio ed ipofrigio? Forse perchè coteste due armonie non hanno assolutamente quella melodia, della quale specialmente i cori abbisognano? Certo si è che il canto ipofrigio ha per natura indole attiva, e perciò nella tragedia del Gerione si rappresentavano in questo tuono gli armeggiamenti e le sortite: ed è certo altresì che il sodo e maestoso canto ipodorio è più adattato alla cetra di qualunque altra armonia: onde

(1) Διὰ τί ὑποδωριστὶ οὐδὲ ὑποφρυγιστὶ οὐκ ἔστιν ἐν τραγῳδίᾳ χορικόν; ἢ ὅτι οὐκ ἔχει ἀντίστροφον, ἀλλ' ἀπὸ σκηνῆς; μιμητικὴ γάρ. Arist. Problem. sect. XX, num. XXX, tom. IV, pag. 159.

e l'uno e l'altro assai male al coro, ma ottimamente convengono agli attori operanti in iscena ed imitatori degli eroi, quali erano i duci ed i principi degli antichi: come non sono all'incontro che uomini ordinari e comuni i popoli, de' quali il coro è composto. E perciò al coro si adatta il sedato costume e la flebile armonia, qualità più famigliari all'umanità, e che possono essere espresse da altre armonie: ma non mai dal tuono ipofrigio, che ha dell'entusiastico e del furibondo. Con gli altri tuoni esprimono dunque i patimenti, che i deboli più de' forti son soggetti a soffrire, e perciò que' tuoni si adattano al coro: a differenza dell'ipodorio ed ipofrigio, convenientissimi agli attori che operano, e non al coro, il quale non è che un ozioso curatore, che non presta a coloro a' quali assiste, se non se la buona sua volontà. (1)

(1) Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροί, οὔθ' ὑποδωριστὶ, οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι τὸ μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ, πρακτικόν· διὸ καὶ ἔν τε τῷ Γηρυόνῃ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται· ἡ δὲ ὑποδωριστὶ, μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον· διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν· ταῦτα δ' ἄμφω, χορῷ μὲν γὰρ, ἡρώων μιμηταί: οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων, μόνοι ἦσαν ἥρωες· οἱ δὲ λαοὶ, ἄνθρωποι, ὧν ἐστιν ὁ χορός· διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἦθος καὶ μέλος, ἀνθρωπικά γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστὶ ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική. κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομεν τι· παθητικοὶ γὰρ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι· διὸ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν· ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ, ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι Arist. Probl. sect. XIX, n. XLIX, tom. IV, pag. 164.

Or avendoci Aristotile insegnato, e provato non esser la *poesia che una imitazione;* per poter far uso profittevole della cognizione di questa indubitata verità, è necessario di avere una idea chiara e distinta della natura, dell' essenza e delle proprie qualità di cotesta *imitazione* per non correre il rischio di attribuire ad essa gli oggetti, gli obblighi, e le funzioni della *copia:* siccome han fatto uomini per altro chiarissimi nella repubblica letteraria, che ingannati dal vedere che queste per altro diversissime arti concordano entrambe nel proporsi la rappresentazione di qualche originale; ne han confuse le operazioni e i doveri, ed han voluto soggettar l' imitazione poetica che non conoscono, alle leggi della copia che totalmente la distruggono. Ecco dunque le sensibili differenze, che (per quanto io giungo ad intendere) si trovano fra queste due arti oppostissime.

L' arte del copista si propone unicamente di riprodurre con esattezza un originale.

L' arte dell' imitatore si propone di dar solo la somiglianza *possibile* del suo originale *ad una special materia, da quella dell' originale differente che elegge per la sua imitazione.*

Consiste l' eccellenza del copista nella sola riproduzione d' un originale, e perciò nasconde egli ed evita tutto ciò, che potrebbe render diversa la sua copia da quello: e, se può giunger mai a far tale illusione che sia presa l' una per l' altro, ha toccato l' ultimo punto della gloria che ambisce.

Consiste l'eccellenza dell' imitatore non già nell' esattezza d'un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uso che egli sa far della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiarla: onde quando ancora questa materia non può per sua natura adattarsi in tutto al vero; non la cambia perciò, nè la nasconde l'imitatore, come farebbe il copista, ma la conserva e l'ostenta, affinchè avvertiti gli spettatori da quelle istesse difficoltà insuperabili, riflettano con meraviglia alle tante altre in così poco docile materia del destro imitator superate. Con l'esempio si schiarirà la sentenza.

Sceglie l'imitatore Glicone il marmo per sua materia nella rappresentazione d'un Ercole; e perchè è imitatore, non copista, non aspira ad ingannar alcuno; nè vuol che sia creduto vero quell' Ercole, ma vuol bensì rendersi ammirabile, dimostrando sino a qual segno sia stato egli capace di sforzare il marmo a rassomigliarsi ad un uomo. Ed essendo il principale oggetto della sua gloria, non l'illusione dello spettatore (come sarebbe di quel copista) ma la sua vittoria sul marmo, vuol che quel marmo scoperto, e da tutti conosciuto renda sempre testimonianza delle quasi insuperabili difficoltà, delle quali il valente artefice ha trionfato. Nè cotesta vittoria sul marmo è l'oggetto principale, e la principal cura del solo imitatore, ma lo è egualmente altresì dell' espettazione e della meraviglia di tutti i riguardanti i quali non pre-

tendono mai d'essere ingannati dalle imitazioni, come dalle copie: nè misuran mai il merito delle prime dalla sola loro somiglianza col vero; ma costantemente sempre dai maggiori, o minori ostacoli, che veggono superati nel procurarla. E quindi è che le imitazioni nella creta, nella cera o nel legno, anche rese verisimilissime col natural colorito, sono universalmente in pregio tanto inferiore di quello in cui sono le imitazioni eseguite ne' metalli e ne' marmi: benchè questi col patente colore della materia tanto dal vero si allontanino. Ed infatti, se la somiglianza sola col vero decidesse dell'eccellenza della imitazione, un fantoccio di cenci, ravvolto in vesti usuali, provveduto d'una maschera colorata, e situato in qualche naturale attitudine, potrebbe giungere (come spesso è avvenuto) ad ingannar gli spettatori, sino al segno d'esser creduto vivo e vero da loro: e quel ridicolo fantoccio, perchè può cagionar questa illusione, si lascerebbe d'infinito spazio indietro tutto il merito di quanto il Greco scarpello ha mai saputo produrre di più portentoso e sublime. Diciamo, è vero, giornalmente che l'arte di questo, o di quel gran poeta giunge a produrre illusione, facendo che gli spettatori od ascoltanti prendano il falso per vero: ma questa è una mera figura rettorica, molto da Virgilio lodevolmente impiegata, quando volendo con tale iperbole esaltare i Greci imitatori disse:

Ai metalli *spiranti* altri, nol niego,
Sapran meglio dar forma: e *vivi* i volti

Ecciteran dei marmi. (1)
ma che sarebbe ridicola se si facesse servir di base ad un logico argomento. Poichè è bella, anzi dalla Rettorica suggerita una iperbole che, oltrepassando il vero, fa concepire la grandezza di un'idea, che non può essere spiegata dalle semplici comuni espressioni. Può ben dire un uomo nel trasporto eccessivo d'una passione, *ho tutto l'inferno nel seno:* ma non potrebbe irreprensibilmente soggiungere:

E queste mie voci che udite
Non son che le grida de' tormentati,
Non son che i latrati di Cerbero.

Disse ottimamente il Zappi rapito in ammirazione nell'esaminare la famosa statua del Mosè di Michelangelo:

E vive e pronte
Le labbra ha sì che le parole ascolto.

Ma sarebbe caduto in error puerile, se avesse continuato dicendo:

Ascoltiamolo attenti, e de' suoi detti
Facciam tesoro.

Perchè così avrebbero fondato entrambi i raziocini loro su la falsità d'una iperbole, la quale asserisce un falso, ma sempre partendo dal vero. Non possiam noi mai valerci per fondamento d'un nuovo raziocinio di quel falso che l'iperbole per impeto asserisce: siccome da quel

(1) *Excudent alii* spirantia *mollius oera,*
Credo equidem: vivos *ducent de marmore vultus.*
Virg. Æn. lib. VI, v. 847.

punto d'altezza, alla quale con lo sforzo d'un primo salto si è il ballerino elevato, non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terren non ritorna.

Da tutto ciò convincentemente si deduce che l'imitatore non essendo copista, nè aspirando perciò ad ingannare alcuno, non si obbliga a conservar nelle sue imitazioni tutte indistintamente le circostanze del vero; ma solamente quelle che la sua industria può giungere a comunicare alla materia in cui si è impegnato di farle, senza mai però abbandonarla o nasconderla. E che per necessaria conseguenza è assioma assai difettoso ed equivoco il dir seccamente (come ogni giorno si dice) *che l'imitatore più degno di lode è quello che fà imitazioni più simili al vero:* ma che converrebbe più distintamente spiegarlo per togliere occasione ai frequenti sofismi: e dir più tosto: *che colui è l'imitator più eccellente, che sa dar più gradi di somiglianza col vero a quella materia, che ha scelta; ma senza punto cambiarla.*

Questa semplicissima verità, senza tante filosofiche discussioni, è fisicamente sentita e dal popolo idiota che non sa farne l'analisi, e da quegl'istessi eruditi censori, che la contrastano in alcune imitazioni poetiche, abusando della dialettica per sedurre e gli altri e se stessi. Basterebbe per farne prova, che cadesse in mente a qualche eccellente, ma sconsigliato pittore di aggiungere ai divini contorni dell'Ercole di Glicone o della Venere di Cleomene il maggior

verisimile del natural colorito. Quale sarebbe mai quell'anima stupida (e prendasi pure da qualunque ordine) che non esclamasse stomacata contro la barbara e quasi sacrilega temerità di chi gli avesse coperto il color di que' sassi, che sono il principal fondamento della gloria degl'insigni artefici e della meraviglia de' risguardanti, benchè tanto nel colorito si oppongano alla somiglianza del vero? E (per dare un esempio dell'assurdo medesimo in qualche altra imitazione) a quali fischiate non si esporrebbe un ridicolo attore, che da imitatore divenuto copista, si scordasse della nobile teatrale decenza, con la quale si è impegnato a far le sue imitazioni: e volendo rappresentare il pastore dell'Edipo di Sofocle, o il villano della Elettra d'Euripide, ci comparisse in iscena ravvolto nelle sucide vesti, ed usando le sconce maniere e la corrotta favella, che tanto in somiglianti personaggi son più d'accordo col vero? Chi vuol vedere quanto in ogni tempo sia stato ridicolo l'imitatore, che vuol far da copista, legga nel principio degli *Acarnesi* di Aristofane, come questi si faccia beffe d'Euripide, per li laceri e sozzi cenci, ne' quali avea mostrato ravvolto in teatro il suo esule Telefo (eroe d'una tragedia perduta) per esprimerne da copista l'estrema mendicità.

Parmi dunque evidente che essendo imitazioni e la poesia e la pittura e la scultura e tutte le arti loro sorelle, se vogliono essere diverse l'una dall'altra, convien che mai non nascon-

dano, nè pongano altra materia in uso se non se quella che hanno eletta da bel principio, e che specialmente le distingue. Poichè la nobiltà, l'invenzione, la vivacità, l'eleganza, la fantasia e le altre qualità da esse possedute in comune non potrebbero mai distinguerle: onde debbono i colori costruir l'invariabile essenziale distintivo della pittura: i marmi ed i metalli quello della scultura: e la misurata, numerosa ed armonica favella, abile a dilettar per se stessa, quello della poesia. Ed è così indispensabile in qualunque imitazione l'uso inalterabile e costante di quella matèria che la distingue, che in quei casi, ne' quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore d'abbandonar il verisimile, e non la materia: sicuro che il discreto spettatore non pretende da lui l'impossibile: e che anzi al contrario si riderebbe a ragione d'uno sciocco scultore, che per dare alle statue quel verisimile, di cui la sua materia non è capace, le fornisse (come già detto abbiamo) d'occhi di vetro. Dunque mi paiono concludentemente provate le tre seguenti verità.

La prima che non v'è poesia senza verso, essendo questo la materia, che unicamente la distingue dalle altre imitazioni. La seconda che le mancanze di nobiltà, di numero e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, alterando la materia che costituisce l'imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancor che producano un maggior verisimile. La terza che

la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni, trascurate o non conosciute, particolarmente nelle imitazioni poetiche, dalla maggior parte de' critici.

Continua (tornando noi finalmente dopo queste necessarie disgressioni all' estratto intrapreso) continua, dico, Aristotile ad insegnarci che gli uomini così inclinati e spinti dalla natura all' imitazione ed al numero (di cui son parti i metri, cioè i versi) proruppero improvvisamente da bel principio ne' canti poetici; che, a seconda dell' indole particolare di ciascuno, altri si compiacquero nell' esaltare con una elevata, armoniosa favella le altrui lodevoli imprese: altri nel farsi beffe in basso stile delle azioni e de' costumi di persone degne di biasimo e di riso: e che furon queste le prime sorgenti d'onde nacquer poi l' eroica, la giocosa, la tragica e la comica poesia. Dice che non potean prodursi a' tempi suoi di tai diversi generi di componimenti esempi anteriori ad Omero; ma che in questo si trovan tutti. In Omero, ch' ei solo giudica degno del nome di poeta, non per l' eccellenza del suo scrivere, ma perchè mettendo sempre i suoi personaggi in azione, ha introdotta la poesia drammatica, cioè la tragica ne' suoi poemi eroici dell' *Iliade* e dell' *Odissea*: e la comica nel suo giocoso *Margite*, poema perduto. Dagli esemplari de' quali poemi han tratta poi altri l' idea della tragedia e della commedia.

Dubita Aristotile se a' giorni suoi avesse già conseguita la tragedia, così rispetto a se stessa

che alla decorazione teatrale, tutta la perfezione della quale è capace: e rimette ad altro luogo lo scioglimento di questo dubbio. Poichè (dice egli) essendo nata la tragedia e la commedia da rozzi principii, cioè dagli eroici ditirambi e dagli osceni Fallici canti, che ancora in qualche città di Grecia sussistevano, andò di grado in grado accrescendosi. Eschilo aggiunse il secondo istrione al primo, che avea Tespi introdotto per sollievo del coro: rese il coro più breve ed inventò la parte del protagonista, cioè del personaggio principale. Sofocle mise in uso il terzo istrione e la pittura delle scene. Quindi la locuzione divenne più splendida. Il tetrametro verso composto di trochei e troppo, per la gravità della tragedia, saltellante e veloce, si cambiò nel jambo, verso attivo, sonoro, comodo agli alterni discorsi e più naturale dell'esametro, il quale ben di rado ci scorre, parlando, involontariamente di bocca, il che frequentemente del jambo avviene; e furono più adorni e distesi gli episodi. Avvertasi che qui per episodio s'intende quello che noi nominiamo presentemente tragedia: poichè non chiamandosi in principio tragedia, che il solo coro, il dramma che tragedia or si chiama, non era che un episodio, cioè *canto aggiunto al coro*. Onde passando così successivamente la tragedia per tanti cambiamenti, conseguì finalmente tutte le parti costitutive della sua natura, cioè fermossi o riposò: ἐπαύσατο. Or parrebbe che quest'ultimo periodo fosse appunto lo scioglimento del dubbio d'Aristotile poc'anzi pro-

posto e rimesso ad altro luogo, e che egli credesse che la tragedia fosse giunta alla sua perfezione.

Lo credeva Diogene Laerzio, poichè nella vita di Platone, paragonando i progressi della filosofia a quelli della tragedia, dice:

Siccome anticamente nella tragedia operava da bel principio il solo coro, quindi Tespi inventò un personaggio, affinchè il coro potesse prender riposo, Eschilo un secondo e Sofocle un terzo, e compierono la tragedia; così ne' suoi principii il solo oggetto della filosofià era la fisica: le aggiunse Socrate la morale ed in terzo luogo Platone la dialettica: e diè l'ultimo compimento alla filosofia. (1) Ma quando ancora abbian essi creduto, e sia vero che col terzo personaggio inventato, ricevesse la tragedia di Sofocle il compimento di tutte le parti integrali, indispensabilmente necessarie alla sua costituzione ed alle operazioni sue; non convien credere che voglia dirci Aristotile che Sofocle col terzo suo personaggio abbia posti gli ultimi limiti ai progressi della tragedia. Supplì ben egli col terzo personaggio

(1) Ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρε ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν. οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος πρότερον μὲν ἦν μονοειδὴς, ὡς ὁ φυσικὸς· δεύτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικὸν. τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικὸν, καὶ ἐτελεσιούργησε τὴν φιλοσοφίαν. Diogenis Laertii vitæ Philosoph. Græc. Lat. cura Meibomii, Amstelod. 1692, *in-quarto*, tom. I, pag. 197.

suddetto la mancanza d'un membro necessario, senza il quale non era atta la tragedia a rappresentar comodamente un' azione; ma non limitò con ciò la facoltà di accrescere il numero degli attori, nè quello de' nuovi ornamenti e delle nuove eccellenze, delle quali potrà sempre arricchirla l'uso industriosamente diverso di quelle parti medesime, che avea la tragedia già conseguite.

Pare altresì che l' asserzione d'Aristotile che *Sofocle aggiungesse primiero il terzo personaggio alla tragedia*, non possa conciliarsi con gli esempi, che abbiamo nelle tragedie d'Eschilo di tre personaggi insieme parlanti: come nelle *Coefore*, *Oreste*, *Pilade* e *Clitennestra:* e nelle *Eumenidi*, *Minerva*, *Oreste*, ed *Apollo:* ma quando Eschilo scrisse queste due tragedie, eran già più di dodici anni che Sofocle esponeva in teatro le sue: onde può ben essere di Sofocle l'invenzione ed averla Eschilo adottata.

Convien parimente osservare che anche intorno all' inventore della pittura scenica non convengono i nostri testi. Aristotile in questo capitolo l'attribuisce a Sofocle, e Vitruvio ad Eschilo. Ecco le parole di Vitruvio. *Agatarco il primo, dando Eschilo al pubblico uno dei drammi suoi, fece in Atene la scena tragica, e ne lasciò un commentario.* (1) Per conciliar

(1) *Namque primum Agatharcus Athenis, Æschylo docente, tragicum scenam fecit, et de ea commentarium reliquit.* Vitruv. in præfatione, lib. VII de Architect. pag. 124, Amstelod. 1649, *in-fol.*

dunque Vitruvio con Aristotile, bisognerà figurarsi che Sofocle pensasse il primo a decorare e dipinger la scena, ma che lo eseguisse imperfettamente, come avviene ai primi tentativi: e che Eschilo si approfittasse di questa, come avea fatto del terzo personaggio; valendosi per sopraffare il giovane rivale dell'insigne architetto Agatarco.

CAPITOLO V.

Che cosa sia la commedia. Donde nasca il ridicolo. Che il ridicolo secondo Aristotile è qualità essenziale della commedia. Parere su le moderne commedie lagrimose. Si sanno i primi autori della tragedia ed i successivi cambiamenti e progressi di questa, ma non così della commedia. In che convengono l'epopea e la tragedia, ed in che differiscono. Che il tempo che può supporre un poeta nel corso d'una tragedia dee restringersi ad un giro di sole o poco differirne. Considerazioni su questo precetto: e con questa occasione su le altre due unità di azione e di luogo. Ragioni dello strano e quasi universal progresso delle erronee sofistiche opinioni intorno alle tre unità. Chi è atto a giudicar bene della tragedia, lo è ancora dell'epopea, ma non così per l'opposto.

La commedia, dice Aristotile, è imitazione de' peggiori: non già peggiori, perchè scellerati, ma perchè ridicoli. *Ed il riso nasce da un vizio, o sia deformità, che non produce dolore, nè distruzione del soggetto in cui si trova.* (1)

(1) Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ οὐ φθαρτικὸν Arist. Poet. tom. IV, pag. 6.

Dunque secondo Aristotile l'oggetto principale della commedia è il ridicolo, o nasca dalla stravaganza della figura, o de' costumi, o dalla maniera di ragionare delle persone imitate: siccome quello della tragedia è il terrore e la compassione. Onde a tenore di questa sentenza le moderne commedie lagrimose, opponendosi diametralmente al loro naturale instituto, non sarebbero meno mostruose di quello che diverrebbe una tragedia ridicola. Che il riso ed il terrore caratterizzino la commedia e la tragedia, assai più precisamente che la bassezza o la nobiltà de' personaggi introdotti, si vede chiaramente ne' tragici e ne' comici antichi. Il villano dell'Elettra ed il pastore dell'Edipo poc'anzi rammentati non fan cambiar natura a quelle tragedie, perchè non ostentano il ridicolo della loro condizione, ma servono di meri istromenti ad eccitare le tragiche perturbazioni: e nell'Amfitrione di Plauto (ch'ei chiamò per gioco tragicommedia) gli Dei e gli eroi che v'intervengono, non cangiano la commedia in tragedia, perchè non sono impiegati ad altro che a dare occasioni verisimili alle ridicole avventure di Sosia.

Per altro son già diversi anni che coteste commedie lagrimose, tanto secondo il nostro Filosofo alla comica natura contrarie, fanno sui teatri di Francia ed altrove grata ed applaudita comparsa: ed io credo che una costante esperienza meriti rispetto: anche a fronte d'un autorevole raziocinio, sempre, assai più di quella, a qual-

che nascosta fallacia soggetto. E, quando è giustificato dall'evento, dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra, a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente dai troppo angusti limiti fra' quali si trova con suo svantaggio ristretto dall'autorità e dal costume; altrimenti i primi tentativi d'ogni arte sarebbero eternamente gli ultimi segni delle nostre speranze: e tutta quella immensa parte del mondo che fra le colonne d'Ercole non è racchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi. Continua Aristotile dicendo che si sanno della tragedia i successivi cambiamenti e progressi, ma non già così della commedia che, esercitata ne' suoi principii per solo loro diletto da' volontari e liberi attori, fu coltivata più tardi, e più tardi permessa, anzi somministrata al pubblico dai Magistrati. Dal tempo dunque in cui cominciaron le commedie a prender forma, si san bene i poeti, che ne scrissero, si sa che Epicarmo e Formi Siciliani, furono i primi ad inventarne ed ordinarne i soggetti: e che perciò Siciliana è la loro origine: si sa che Crate fu il primo Ateniese che incominciò su le tracce di questi a spogliarle delle rustiche scurrilità, delle quali erano sino a quel tempo ripiene: ma tuttavia s'ignorano gl'inventori delle maschere comiche, quelli de' prologhi, dell'accresciuto numero degli attori, e di tutte le altre circostanze, che al tempo d'Aristotile ornavano già, e componevano il comico spettacolo.

L'epopea, continua Aristotile, conviene con

la tragedia nell'essere anch'essa un discorso in versi, ed imitazione d'un'azione: ma differisce dalla tragedia, perchè non pone in uso che una sola specie di versi: perchè non è che pura narrazione: e perchè molto può più distendersi. *La tragedia si sforza, quanto è possibile, di restringere il tempo della sua azione in un solo giro di sole, o variarlo di poco: e l'epopea non ha limitazione di tempo; benchè non l'avesse per innanzi nè pur la tragedia.* (1)

Non ha mai parlato così chiaro Aristotile come nell'antecedente periodo; e pure solennissimi critici, anzi alcuni de' più ostinati assertori dell'infallibilità d'Aristotile, o han torto miseramente il senso di questo passo, o sono trascorsi sino al sacrilego (per essi) temerario attentato di contraddirlo. V'è fra loro chi non vuol che per *un giro di sole* abbia potuto intender Aristotile che quello spazio di tempo in cui questo astro è visibile. Onde a tenore di tale sentenza, altro dovrebbe essere nella state il tempo canonico d'un'azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a seconda de' climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prendere l'altezza del polo non sarebbe men che ai piloti necessaria ai poeti. Scaligero per sollevarli da queste cure determina di sua

(1) Ἡ μὲν (cioè la tragedia) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν. ἡ δὲ ἐποποιία, ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. καί τοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι. Arist. Poet. cap. V, tom. IV, pag. 6.

autorità il giro del sole al corso di sei, o al più di otto ore: ma il nostro più di lui scrupoloso Castelvetro non vuole assolutamente che il tempo dell'azione teatrale supposto dal poeta ecceda d'un istante quello della rappresentazione. E la ragione (secondo cotesti dotti riformatori invincibile) *è il timore di non guastar l'illusione*, che pessimamente credono esser l'oggetto della imitazione. Falsissimo supposto che ha prodotto anche l'altro a tutta l'antichità incognito precetto della sofistica unità di luogo ristretta ad una sola scèna rappresentante o camera, o sala, o piazza, o che che sia immutabile in tutto il corso d'un dramma. Unità non prescritta, anzi nè pur nominata nè da Aristotile, nè da Orazio, nè da verun altro antico maestro: e contraria, come dimostreremo, alla pratica di quei Greci medesimi, che son da loro, non so con quanta buona fede, eternamente citati per supposti fondamenti di così stravagante opinione.

Gridan essi perpetuamente che l'imitazione non può mai andare scompagnata dal verisimile; e direbbero ottimamente se non dessero poi a cotesto tanto raccomandato *verisimile* una significazione che lo distrugge. Poichè se avesse il verisimile tutte, come essi pretendono, le qualità e le circostanze del vero, cambierebbe natura, e diverrebbe il vero medesimo: e lo spettatore non avrebbe se non se l'ordinario diletto, che suol provarsi nel vedere qualunque cosa vera; ma non già il proprio dell'imitazione, cioè quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rap-

presentazione del vero eseguita nel falso. L'imitatore, che non intraprende mai di riprodurre il vero, come abbiam di sopra prolissamente provato, ma di darne la somiglianza, *quanto è possibile*, alla materia di cui si vale; ha perfettamente adempiuta la sua promessa, e conseguito il suo fine, quando gliene ha data tutta quella di cui la sua materia è capace. Tutto con questa ragionevole misura può servir di materia all'imitazione, benchè pochissimo adattabile al vero che s'imita. I maestri, per cagion d'esempio, de' fuochi artifiziati di *gioia* imitano le fontane col fuoco, quelli delle fontane imitano le girandole con l'acqua: nè v'è alcuno a tal segno ridicolo, che condanni le loro imitazioni d'inverisimili, perchè non riscaldino queste acque imitatrici del fuoco, e perchè non bagnino quei fuochi imitatori dell'acqua.

E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza d'alcuni, che trattano d'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perchè in esso gli attori vanno cantando a morire: come se dalla prima sua origine non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale d'ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato e canoro.

È imitazione la tragedia d'un'azione illustre e memorabile. Si obbliga il poeta di darle tutto quel verisimile del quale son capaci i materiali che ha scelti, e de' quali è costretto a valersi per far la sua imitazione. Il suo materiale, in quanto al tempo, non consiste che in tre, o al più

quattro ore; oltre le quali, per legge di ragionevole invecchiato costume, non può trascorrere la durata d'uno spettacolo drammatico, senza abusar della pazienza degli spettatori: ed in quanto al luogo, non è la sua materia che l'angusto spazio d'un palco largo intorno a trenta o quaranta piedi, ed assai più talvolta lungo, ma inutilmente; perchè se voglion gli attori essere ben veduti ed intesi, non possono, rappresentando, molto dall'orchestra dilungarsi. Or, se fosse, come mai non è stato, obbligo dell'imitatore il conservar tutte nelle sue imitazioni le circostanze del vero; non potrebbe un poeta drammatico prendere a rappresentare altre azioni, se non se quelle, alle quali fosse sufficiente il breve corso di tre ore o quattro, per proporle, annodarle e discioglierle, ed alle quali bastasse il misero spazio immutabile di trenta o quaranta piedi incirca di terreno per farvi decentemente comparire tutte le persone di grado e di sesso diverso che la favola esige: e per farvi succedere tutte le varie azioni subalterne, inevitabili produttrici della principale; e per prepararvi e farvi succedere tutte le interessanti situazioui, e peripezie utili a trattenere e sorprendere con diletto lo spettatore, ed indispensabilmente necessarie a render verisimile la catastrofe. Da tutto il vastissimo magazzino istorico e favoloso io non vedo quante azioni illustri saprebbero suggerire i moderni legislatori ai poveri poeti drammatici. Azioni dicono che non abbiano avuto bisogno che di trenta, o quaran-

ta piedi di terreno per campo sufficiente di tutte le varie loro vicende; nè più di tre ore o quattro di tempo per nascere, per crescere e per finire. Vedo per altro assai bene, e meco lo vede ognun che abbia senno, che se dovessero osservarsi cotesti novelli canoni drammatici, rarissimi e quasi nessuno de' più illustri istorici o favolosi avvenimenti potrebbe rappresentarsi in teatro, senza esser defraudato delle più belle e delle più necessarie circostanze, per le quali è dilettevole e verisimile: e vedo che per le inevitabili informazioni dello spettatore converrebbe eternamente infastidirlo con oziose narrazioni, e (con manifesta lesione d'un contratto di buona fede) presentargli così un epico, in vece d'un promesso poema drammatico.

Ma nessuno degli antichi maestri, nessuno de' grandi, da Tespi sino a Cornelio giustamente ammirati, antichi o moderni artefici, nessun nè Greco, nè Latino, nè odierno spettatore, purchè non sia avvelenato dalla sofistica recente dottrina, nessuno è mai caduto finora nel mostruoso paradosso di credere obbligata l'imitazione ad esprimere tutte le circostanze del vero. Quindi con approvazione universale tutti gl'illustri cultori della drammatica poesia si sono studiati finora di render simili al vero le loro imitazioni; ma in quelle parti solo, nelle quali poterono essere dalla materia secondati, cioè nell'artificiosa, ma naturale condotta d'una favola: nella vera pittura de' caratteri e de' costumi: nella nobile, chiara ed espressiva locuzione, e nel con-

tinuo soprattutto violento contrasto degl' inquieti affetti del cuore umano: e tutti han poi, tutti concordemente abbandonato il peso di supporre le circostanze del tempo e del luogo non rappresentabili dalla sua materia, alla immaginazione degli spettatori: siccome l' insigne rammentato Cleomene ha creduto suo debito il dar solamente al marmo quel verisimile del quale esso marmo è capace, cioè l'attitudine ed il contorno della sua bellissima Venere; ed ha lasciato che vi si figuri chi vuole il vivace lume degli occhi, l'oro de' capelli, il latte delle morbide carni, e le rose e i gigli del viso.

Tutte coteste incontrastabili ragioni si confermano e si avvalorano coi molti esempi di quei Greci medesimi e Latini drammatici, dell' autorità de' quali si valgono i novelli legislatori, per abusar del nostro rispetto verso di quelli, a favore della sofistica loro invenzione. Esempi per altro così patenti che non possono essere stati se non se per eccesso d' innocenza traveduti: o per iscarsezza di sincerità dissimulati.

Luogo. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, Oreste è da bel principio in Delfo nel tempio d'Apollo: poco dopo, senza miracolo, si trova in Atene, dove continua e termina la tragedia. Si dimanda se il luogo è cambiato.

Tempo Nell'*Agamennone* del medesimo incomincia la tragedia una guardia situata su la cima di una torre, e di là informa gli spettatori che il suo incarico è di osservare attentamente quando si vegga da lontano risplendere un fuoco, che da

Troja in Argo, luogo dell'azione, dee di montagna in montagna successivamente essere acceso, per avvertir prontamente Clitennestra della presa di quella città. Vede il fuoco: corre a darne avviso alla regina: e quasi nel momento medesimo giunge Agamennone. Dunque o nel suo viaggio ha eguagliata Agamennone la celerità della luce, o dura la tragedia diversi giorni, o non ha creduto Eschilo obbligata la sua imitazione alle circostanze del tempo.

Tempo. Nelle *Trachinie* di Sofocle, Deianira, che dimora in Trachinia luogo dell'azione, consegna la veste avvelenata al servo Lica, perchè la porti in suo nome in dono ad Ercole, che si trova sul promontorio Cenéo. Va Lica ad eseguire il comando. Illo figliuolo d'Ercole presente sul promontorio suddetto alla consegna è spettatore di tutti i funesti effetti del dono: corre in Trachinia, e ne fa il racconto a Deianira sua madre. Il promontorio Cenéo è lontano da Trachinia sessanta miglia Italiane incirca. Si dimanda se possano trascorrersi cento venti miglia nello spazio di tre ore o quattro, tempo della rappresentazione.

Luogo. Nell'*Ajace flagellifero* di Sofocle fa intendere Aiace agli spettatori che ha risoluto di uccidersi: e che vuol cercare altro luogo più solitario per non esserne impedito dalle persone che lo circondano. Parte da queste col pretesto di andare a purificarsi in una vicina sorgente. Dopo qualche scena ricomparisce sul medesimo palco dagli altri e dal coro abbandonato: ha tro-

vato il luogo che cercava, e vi si uccide. Si dimanda se il luogo ritrovato è lo stesso, dal quale poc'anzi per cercarlo è partito.

Luogo. Nell'*Ercole furioso* d'Euripide un domestico nell'atto quarto racconta al coro, che si trova al solito in piazza, tutti gli effetti del furore d'Ercole succeduti nell'interno del palazzo. Megara ed i figli uccisi: Amfitrione desolato: Ercole tornato finalmente in sè stesso, prosteso per disperazione in terra, e col capo involto nella sua veste. Tutta questa vastissima strage succeduta nell'interno del palazzo, e dal domestico raccontata, con tutte le persone morte o mal vive, si vede poco dopo dagli spettatori e dal coro che non ha mai abbandonato la piazza. Anzi vi sopraggiunge Teseo, che fa lunghissima scena con Ercole prosteso tuttavia ostinatamente in terra, per ridurlo a scoprirsi il capo e levarsi in piedi. Si dimanda se il luogo debba figurarsi cambiato: o se dobbiam creder più tosto, che per l'apertura di una porta necessariamente non vicina agli spettatori possano essere ascoltati gli attori e vedute le azioni, che nell'interno della reggia si rappresentano.

Tempo. Nell'*Ifigenia in Aulide* dello stesso Euripide, nel tempo che si recitano quattro soli versi incomincia e finisce con tutte le sue cerimonie un solenne sacrifizio che si celebra fuori della scena, e n'è spettatore il coro, che mai non l'abbandona. Mi si dica se il tempo è alla moderna osservato.

Tempo. Nell'*Andromaca* d'Euripide al ver-

so 1008. si vede partir di Ftia Oreste per andare a Delfo, città che distanno fra loro di novanta miglia Italiane incirca, secondo Ortelio. Vi giunge, vi commette il decantato assassinio di Pirro con molte circostanze: ed al verso 1070 giunge da Delfo in Ftia il messo a far di tutto il racconto, e nel tempo del viaggio due volte fatto, e di tante tumultuose vicende passate, i personaggi, che non han mai abbandonata la scena, non han potuto pronunciare che soli 62. versi.

Luogo. Nelle *Nuvole* di Aristofane si vede che il vecchio Strepsiade nella sua camera in tempo di notte non può dormire, agitato per essere imminente il termine del pagamento de' suoi debiti, e mancandogliene il modo, dice che potrebbe ajutarsi, s'egli avesse imparato nella scuola di Socrate a far credere il falso per vero. Disperando all'età sua d'esser più capace d'apprenderlo, risolve di farlo imparare al suo figliuolo, che dorme nella camera medesima. Lo sveglia, il persuade, e, senza lasciar vuota la scena, si trovano subito entrambi nella strada pubblica, alla porta della casa di Socrate. Consumano quivi qualche tempo col servo del Filosofo in dimande e risposte ridicole. Sono finalmente ammessi, e trovano Socrate che sospeso in un canestro a mezz'aria, affinchè i suoi pensieri non contraggano niente di terrestre, istruisce di là i suoi discepoli, che l'ascoltano in assai strane ed indecenti attitudini. L'abate d'Aubignac non vuol che qui sia violata la sua so-

fistica unità di luogo: e non ne adduce altro argomento che la sua compassione per l'ignoranza di chi lo crede. Io mi trovo compreso fra i compatiti, perchè non so immaginarmi come la camera da dormire di Strepsiade, la strada pubblica, e la scuola di Socrate possano essere un luogo solo considerato secondo il suo rigore.

Luogo. Nella *Pace* del medesimo, Trigéo sceneggia in Atmone, poi in aria, indi in cielo; torna finalmente in terra alla grotta fin allor non veduta, dove è imprigionata la Pace.

Luogo. Negli *Uccelli* del medesimo, l'azione comincia in terra, e poi si trasporta e finisce nel l'aerea città di Nefelococcigìa.

Luogo. Nelle *Feste di Cerere* del medesimo, l'azione incomincia in istrada, poi passa, continua e finisce nel tempio di Cerere.

Luogo. Nelle *Rane* del medesimo, Bacco comparisce alla porta della casa di Ercole, da cui come pratico s'informa del cammino, che dee tenersi per andare all'inferno. Si vede poi Bacco sulla riva di Stige: quindi su la sponda opposta: e poco dopo alla porta del palazzo di Plutone.

Tempo. Nel *Pluto* del medesimo incomincia l'azione in un giorno: comprende tutta la notte susseguente: e poi nel giorno secondo si rappresentano tre atti intieri. Non so come tutto ciò possa comodamente collocarsi nello spazio di tre ore o quattro.

Luogo. Nell'*Aulularia* di Plauto, Euclione nel fine dell'atto terzo dice volere andare a na-

scondere il suo tesoro nel tempio della Fede. Nella seconda scena dell'atto quarto comparisce Euclione nel luogo dove ha detto di volere andare. Parmi che i luoghi sien due.

Tempo. Ne' *Captivi* del medesimo, Filocrate nel fine dell'atto secondo parte da Calidone d'Etolia, luogo della scena. Va in Elide nel Peloponneso: tratta ivi il cambio di due schiavi: nella seconda scena dell'atto quarto si sa già ch' egli è di ritorno in Calidone: e nell'atto quinto comparisce in iscena egli stesso; avendo nel tempo di poco più d'un atto corse duecento trenta miglia incirca, e trattato e concluso un affare.

Luogo. Nella *Mostellaria* del medesimo incomincia la commedia alla porta, o dentro d' una cucina: segue nelle camere della meretrice, che si adorna: continua nella casa medesima con un solenne banchetto: e quindi nella pubblica strada, innanzi alla porta chiusa della casa medesima di cui si è veduto l'interno.

Luogo. Nel *Truculentus* del medesimo la commedia incomincia, come l'antecedente, in istrada: e nell'atto secondo la meretrice *Phronesium* finge essere in letto di parto, e riceve visite in tale situazione. Naturalmente non istava in letto in istrada.

Luogo. Nel *Miles gloriosus* del medesimo, quando nel quinto atto si vuol castrare il povero Pirgopolinice, non parmi che un'operazione così indecente e punibile possa supporsi tentata in istrada, dove sono passati i quattro antecedenti atti della commedia.

Luogo. I banchetti, o per meglio dire i dissoluti bagordi che si rappresentano a tavola nell'*Asinaria*, nel *Persa* e nello *Stico*, dobbiam forse credere che Plauto per timore di cambiar la scena, abbia inteso che si celebrino in istrada, luogo supposto da bel principio nelle tre suddette commedie?

Tempo. Nell' *Heautontimorumenos* di Terenzio è giorno per tutto l'atto primo sino alla terza scena dell'atto secondo, al settimo verso della quale incomincia a far notte, *vesperascit*. Al primo verso dell'atto terzo incomincia ad albeggiare. *Luciscit hoc jam*. Intanto è passata una intera notte celebrata con le licenziose *feste Dionisie:* e manca ancora la rappresentazione di quasi tre atti per giungere al fine della commedia. Non è facile il ritrovar qui la rigida unità di tempo pretesa dai moderni legislatori.

Luogo. Nella commedia medesima non riesce più facile il trovar l'unità di luogo. Si vede un vecchio padre, che crede aver perduto il suo figliuolo, per averlo ridotto alla disperazione col suo soverchio rigore: e vuol punir se medesimo, menando una vita laboriosa e stentata. Un suo pietoso vicino, che lo trova zappando la terra, si affatica a farlo desistere da così duro esercizio. Tutto il resto della commedia ha bisogno che si supponga una strada pubblica con varie case, dalle quali si esce e si entra, e si parla or su la porta dell'una or dell'altra con le persone di dentro. Le strade pubbliche non si zappano: onde oltre la strada convien figurarsi an-

che il campo, che si lavora. Il povero Menagio non ha saputo vedere le due unità di tempo e di luogo in questa commedia: nè hanno potuto illuminarlo tutti i mendicati sutterfugi, nè tutte le ingiurie grossolane, delle quali l'abate d' Aubignac ha largamente condito il suo Terenzio giustificato.

Luogo. Negli *Adelfi* del medesimo Terenzio, se si fosse l'autore creduto obbligato alla nuova sofistica unità di luogo, come avrebbe potuto verisimilmente nella prima scena dell' atto terzo fare uscir nella strada pubblica, luogo supposto nel corso della commedia, l'onesta cittadina Sostrata con la sua nutrice, per discorrere unicamente con essa all' aria aperta delle proprie vergogne? cioè della figliuola violata, della gravidanza e dell' imminente parto della medesima? Cose tutte, delle quali la femminil verecondia dee permettere a pena di far parola nel più nascosto angolo di una casa privata?

Tempo. Se avesse creduta Terenzio legge inviolabile dell' imitazione drammatica la superstiziosa osservanza del tempo, ne avrebbe dato un molto più lungo tratto nell' *Hecyra*, atto quinto, scena seconda e terza alla meretrice Bacchide. Si vede entrar questa nella casa della cittadina Mirrina, e poi uscirne, mentre si sono recitati in iscena dodici soli versi. E che a mai saputo fare in quella casa Bacchide nel tempo che si sono recitati quei soli dodici versi! Ha procurato ed ottenuto di persuadere la cittadina con proteste e con giuramenti di non aver essa più

consuetudine alcuna con Pamfilo sposo della figliuola di quella. Mentre ella parlava è riconosciuto dalla cittadina un anello che Bacchide avea in dito. Bacchide richiesta racconta in quale occasione l'avea avuto in dono da Pamfilo. La cittadina, considerato l'anello, contraccambia il racconto, narrandole come quello è l'istesso che avea in dito la sua figliuola, e che a lei fu rapito da colui che la violò nell'oscurità di una notte. Quindi confrontando i tempi e le circostanze si viene in chiaro che il violatore è il medesimo Pamfilo divenuto sposo della donzella che egli avea antecedentemente, senza conoscerla, violata. Or se il tempo necessario ad un' Azione non dovesse mai esser più lungo di quello della rappresentazione, gli spettatori, che han veduta entrare ed uscir Bacchide, mentre si son recitati in iscena dodici soli versi, e che sentono poi raccontar da lei le tante cose dette, ascoltate, investigate e schiarite, senza apparenza di verisimile, in così brevi momenti, dovrebbero condannar Terenzio, come ignorante delle regole teatrali: ma nessuno spettatore Greco o Latino, antico o moderno, idiota o letterato, purchè non ne abbian corrotto il natural giudizio i sofismi de' nuovi legislatori, nessuno ha mai creduto finora soggetto il dramma a regola così puerile, solo ai dì nostri insegnata: e contraddetta non solo dagli antichi e tragici e comici poeti, ma fin dagli scrittori di dialoghi. Legganasi quelli di Teocrito, e particolarmente l'Idillio xv. intitolato le *Siracusane*, poema affatto rap-

presentativo: e troverassi che l'Azione di questo incomincia in una camera chiusa: continua per le pubbliche strade, e termina nella reggia di Alessandria.

Da tutta cotesta, forse nojosa, serie di citazioni, che sentirebbe del pedantesco, se non fosse inevitabile, si scuopre primieramente quanto solido fondamento possa avere il nuovo rigoroso sistema delle unità di tempo e di luogo su la pratica degli antichi, e specialmente de' Greci de' quali i nostri riformatori ci propongono sempre magistralmente l'esempio, che prova, come si è dimostrato, assolutamente il contrario. E se ne deduce in secondo luogo la seguente limpidissima verità, che assolve gli antichi drammatici dall'accusa di mille e mille inverisimilitudini, nelle quali, rispetto ai luoghi delle azioni, sarebbero incorsi, se avessero al sofistico canone dell'unità di luogo creduto il dramma obbligato.

La verità palpabile che se ne deduce si è, che mai non han preteso gli antichi che la loro scena esprimesse i luoghi speciali, ne' quali si suppone che succedano e l'azione principale e le subalterne d'un tale o tal altro dramma. Che servì da bel principio la scena unicamente al comodo degli attori, non dell'Azione: e che i magnifici ornamenti onde fu poscia arricchita, furono bene analoghi al genere dello spettacolo, o tragico o comico o satirico: ma non già alle proprie e particolari vicende di questa o di quella favola, che attualmente si rappresentava.

Il luogo delle rappresentazioni drammatiche

che non fu ne' più remoti tempi della tragedia, che un sito o scelto o ad arte formato, nel quale le frondose piante native, o quelle ivi a tal uso altronde trasportate, difendevano dai raggi del sole gli attori nel tempo della rappresentazione: e da σκία *ombra*, prese il nome di σκήνη *scena*, *o sia luogo ombroso;* nome che sino a' dì nostri costantemente conserva:

Le disposte senz'arte,
Semplici là del Palatino colle
Natie piante selvagge eran la scena. (1)

Or cotesta frondosa scena, fatta allora per comodo solamente degli attori, non era certamente imitazione dei luoghi supposti nell'azione, che si rappresentava: ma rimaneva all'immaginazione degli spettatori tutto il peso di figurarseli. Nè quando poi andò crescendo successivamente sino all'eccesso il fasto teatrale fra' Greci e fra' Romani; che Sofocle valendosi, al dir di Vitruvio, dell'insigne architetto Agatarco, incominciò in Atene ad ornar di pitture la scena; che la rivestì in Roma, come e Plinio e Cicerone asseriscono, C. Antonio d'argento, Petrejo d'oro, Q. Catulo d'avorio, e giunse a caricarla M. Scauro di tre mila statue di bronzo e di trecento sessanta colonne di marmo; nè pure allora, dico, si pensò mai nè da' poeti, nè dagli architetti che dovesse esprimere la scena gli spe-

(1) *Illic quas tulerant nemorosa Palatia frondes*
Simpliciter positae Scena sine arte fuit.
Ovid. de arte amandi. Lib. I in princip.

ciali luoghi supposti dall'uno o dall'altro dramma che esponevasi al pubblico. La parte degli antichi teatri che s'intendeva sotto il nome di scena non era propriamente che il vasto prospetto esteriore d'un reale edificio elevato per ornamento nel fondo del palco, sul quale passeggiavano e recitavano gli attori; che non palco allora, come presentemente da noi, ma proscenio chiamavasi: cioè *luogo innanzi alla scena*. Ed affinchè gli ornamenti fossero confacenti al genere dello spettacolo, se dovean recitarsi tragedie, esprimeva quel prospetto la facciata esteriore d'un edificio reale: se commedie, strade e case cittadine: e se drammi satirici, selve, monti, spelonche e campagne: ed i poeti imitatori, persuasi con tutto il popolo, che l'imitazione non è obbligata, quando la sua materia nol soffra, ad esprimere tutte le circostanze del vero, supponevano, sempre d'accordo con gli spettatori, sopra un palco medesimo tutti quei diversi luoghi che il corso dell'azione rappresentata successivamente esigeva. Come gli avean supposti gli antichi prima sopra un solo carro di Tespi: quindi sopra un solo palco, adombrato di fronde: e finalmente su quelli che il fasto Greco e Romano ornò di magnifiche scene. Anzi, anche dopo la moderna incantatrice invenzione degl'istantanei cambiamenti delle apparenze teatrali, che scaricano la fantasia degli spettatori dal peso di figurarseli, che rendono più verisimili le azioni che vi succedono, e che aggiungono allo spettacolo un così generalmente gradito ed inge-

gnoso ornamento; anche, dico, dopo tale invenzione gl' istrioni di tutte le nazioni più colte d' Europa, tenaci dell' antico costume, han continuato sino a' dì nostri a valersi, senza rimprovero, del natural diritto dell' imitazione, rappresentando sopra un palco medesimo, la di cui scena non era o che un semplice panno, o l' aspetto esteriore di qualche cittadina abitazione, tutti i vari avvenimenti d' una commedia: e lasciando agli spettatori il carico di figurarvisi or la strada, or la camera, or qualunque altro diverso luogo in cui avrebber dovuto naturalmente succedere. E chi, contraddicendo a tale pratica, nella quale tanti secoli han visibilmente convenuto, volesse ostinatamente co' moderni riformatori sostenere *che fra gli antichi in quel primo luogo immutabile che mostravano, o supponevano i loro teatri nell' incominciarsi d' un dramma, dovessero, senza cambiamento alcuno, nè reale, nè supposto, tutti assolutamente succedere gli avvenimenti di quello;* tratterebbe senza avvedersene di puerili ed inetti quei Greci stessi che adora. È indubitato che le scene o tragiche o comiche degli antichi non figuravan mai, nè potevano figurare alcun luogo chiuso, interno o coperto; ma sempre l' aspetto esteriore di regi o cittadini edifici: e per conseguenza il palco, che ad esse scene era innanzi, non potea figurar altro mai che piazze, strade, o simili altri pubblici scoperti luoghi. Or se la scena in un dramma non avesse mai dovuto supporsi cambiata, Euripide nell' *Ore-*

ste farebbe giacere in letto nella pubblica piazza il suo infermo protagonista, e ricevere in questa comoda e decente situazione le ufficiose visite delle matrone Argive. Farebbe nell' *Alceste* uscire dalle sue camere la moribonda regina che sa di certa scienza il preciso imminente ultimo momento della sua vita; per venire, senza alcun bisogno, unicamente a fare in piazza il suo testamento e morirvi. Farebbe nell' *Ippolito* che scegliesse Fedra inferma di corpo e di mente la piazza pubblica per venirvi a confessare alle donne di Trezene lo scellerato suo vergognoso amore, che nel segreto della reggia non avea osato di palesare alla confidentissima sua nutrice. Ogni momento si vedrebbero nelle antiche tragedie uscir nelle pubbliche piazze le regine e le vergini reali, spesso senz'alcuna compagnia, e per lo più non con altro motivo, che con quello di venire a confidare all'aria aperta le secrete loro e non sempre lodevoli angosce, e poi tornarsene in casa: e tutti finalmente nelle commedie i più licenziosi banchetti, e più bisognosi d'esser nascosti si rappresenterebbero in istrada. Or, nel dubbio di dover decidere se abbiano puerilmente errato da Tespi sino a Cornelio tutti i più esperti e celebrati drammatici, senza che in tanti secoli siasi alcuno avveduto del loro errore, ó se debba reputarsi più tosto un insigne paradosso la farisaica moderna legge della metafisica unità di luogo, immaginata da chi o non ha mai calzato il coturno, o sempre, se ha voluto tentarlo, miseramente è cadu-

to: in tal dubbio, dico, non pare a me che il determinarsi sia malagevole impresa.

E come, dirà qualcuno, è mai potuto avvenire che un paradosso, al parer vostro, così visibile siasi a tal segno propagato e stabilito e fra molti dotti, e fra quelli che si sforzano di parerlo? Si risponde in primo luogo che paradosso più grande è il pretenderne ragione, dopo gl' innumerabili esempi di tante e tante stravaganti opinioni letterarie, che avendo sopra non solidi fondamenti per molti secoli felicemente regnato, si son poi trovate assurde ed insussistenti. Ma pure del paradosso delle tre sofistiche unità di cui si tratta, non sono tanto impercettibili, che non possano investigarsi ed assegnarsene le cagioni. Era già esso nato in Italia, rispetto almeno alla rigida unità di luogo, fra le altre sottigliezze del nostro Castelvetro, quando l'abate d'Aubignac se ne attribuì in Francia l' invenzione: e quando fu ivi da alcun altro critico come nuova scoperta adottato. Ma sarebbe esso forse rimasto dimenticato e sepolto fra gli altri infiniti sogni letterari, senza la potenza del celebre Cardinale di Richelieu. Questo, come a tutti è ben noto, protettore in apparenza, ma rivale internamente implacabile, nella gloria poetica, dell'insigne P. Cornelio, ferito nel più vivo dell'animo dagl'insoffribili a lui strepitosi ed universali applausi che riscuoteva giustamente il gran *Cid*, irritò contro al povero autore i letterati tutti e le Accademie intiere. Allora, congiurando insieme la malignità e l'adulazio-

ne, fu assordata ed inondata la Francia, anzi l' Europa e di grida e di scritti concordemente diretti a provar l' ignoranza del gran Cornelio delle supposte antiche leggi drammatiche: e specialmente di quella delle tre metafisiche unità. E di questa opinione, così solennemente promulgata, concorsero poi mirabilmente a favorire i progressi il seduttore allettamento della novità: il rispetto per la falsamente supposta pratica degli antichi, della quale a pochi era facile il conoscere l'insussistenza: il credito degli eruditissimi critici che senza la minima esperienza del teatro, se ne eressero francamente in maestri: lo specioso sofisma delle leggi del *verisimile*, confuso supinamente col *vero:* il falso supposto che sia l'illusione l'oggetto delle imitazioni: la facilità di parere intelligenti, e di pronunciare sentenze magistrali sul merito de' più cospicui scrittori, con la sola corta suppellettile della dottrina dell'unità: e soprattutto finalmente il maligno piacere che, per universal difetto dell'umana natura, pur troppo volentieri ci procuriamo, mendicando ed abbracciando avidamente qualunque occasione o pretesto di vendicarci della superiorità degli altrui talenti.

Ma dunque, esclameranno qui i rigoristi, in virtù dunque di tutto cotesto vostro raziocinio voi pretendete che debba concedersi una libertà illimitata alla moltiplicità delle azioni drammatiche, ed al tempo ed al luogo nel quale debbono esse compirsi. La conclusione, con pace de' miei oppositori, se ve ne sono, non è nelle re-

gole della dialettica. Dal non creder io nè utile, nè verisimile, nè necessario, nè possibile il ridurre le azioni teatrali alla indivisibilità d'un punto matematico; non può legittimamente dedursi che, trascorrendo alla opposta estremità, io creda permessa al dramma tutta l'indefinita vastità degli spazi immaginari.

Est inter Tanaim quiddam Socerumque Viselli.

So ancor io che tutti i membri non già d'un dramma solo, ma di qualunque componimento, tanto in prosa che in verso, quand'ancor non sia che una lettera, debbono aver tale relazione fra loro, che possa chi legge e chi ascolta formarsi agevolmente una sola e semplice idea di quel tutto, di cui essi son parti. Ripeto con venerazione anch'io l'aureo precetto d'Orazio:

Tutto in somma esser dee semplice ed uno. (1)

ma so ancora, per insegnamento dello stesso maestro, che:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell'ottimo scrittor. (2)

E so che senza cotesto *sapere*, cioè senza il *buon giudizio*, raro e gratuito dono della natura,

Mentre evitar lo stolto
Vuole un error nel suo contrario inciampa. (3)

(1) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*
Horat. Poet. v. 23.

(2) *Scribendi recte sapere est principium et fons.*
Idem. v. 309.

(3) *Dum vitant stulti vitia in contraria currunt.*
Horat. lib. I, satir. II, v. 24.

onde per ordinario avviene che quando

Breve esser voglio,
Divengo oscuro: a chi nettezza affetta,
Manca nervo ed ardir: gonfio diviene
Chi grande esser desia: rade il terreno
Chi troppo cauto ogni procella evita. (1)

Ora in questo vizioso estremo sono appunto visibilmente trascorsi quegli eruditissimi critici, che, tanto ricchi di dottrina quanto poveri d'esperienza, han pronunciata come legge inviolabile dell'epica e della drammatica imitazione gl' impraticabili eccessi delle tre metafisiche unità, che pretendendo di renderle perfette, le difformano e le distruggono; come sarà costretto di confessare chiunque vorrà, con moderazione giudiziosa, senza fanatismo di partito, e con la scorta autorevole d'Aristotile medesimo, meco indifferentemente considerarla.

Incominciando dunque dall'unità dell'azione, della quale ha solamente fatto menzione Aristotile, conviene risovvenirsi ch'ei vuole che sia *una*, *riguardevole*, *finita*, *di lunghezza proporzionata alla maggiore o minore estensione delle sue diverse imitazioni: e non così picciola, che non possano distinguersene le troppo minute parti, nè così vasta, che non possano vedersene insieme le proporzioni nel*

(1) *Brevis esse laboro,*
Obscurus fio; sectantem levia, nervi
Deficiunt animique: professus grandia turget.
Serpit humi tutus nimium, timidusque procellae,
Horat. Poet. v. 25.

tutto. Fin qui è molto intelligibile l'insegnamento, e ben degno di così gran maestro: si concepisce facilmente che l'attenzione dello spettatore o del lettore, riunita in un solo illustre e tutto insieme visibile oggetto, debba produrre un più sensibile e più perfetto piacere: e per quanto l'ubbidienza al precetto ha potuto esser secondata dalla mia facoltà, ho studiosamente procurato di non mai trasgredirlo. Ma le spiegazioni poi con le quali intende Aristotile di rischiarar il suo insegnamento, se non sono con prudente moderazione, secondo la mente del filosofo, interpretate, parrebbe che restringessero ad un insoffribile eccesso l'arbitrio del poeta inventore: e che secondassero il sofistico rigorismo de' critici. Dice Aristotile:

Tutto quello che può esser tolto od aggiunto, senza alterar visibilmente la costituzione d'una favola, non è membro della medesima. (1)

Or chi, su lo stile degl'inesperti rigoristi, volesse tenersi in questo canone al nudo apparente senso delle parole, ridurrebbe a meri scheletri scarnati tutti i poemi, e metterebbe Aristotile in manifesta contraddizione con sè medesimo. Nell'Iliade, nell'Odissea e nell'Edipo tiranno si trovano non una, ma molte parti, che potrebbero esser tolte senza visibile alterazione del tutto: e pure ci son proposti da Aristotile come

(1) Ὃ γὰρ προσὸν, ἢ μὴ προσὸν, μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦτο ἐστι. Arist. Poet. cap. VIII, pag. 10, D.

esemplari perfetti. Quale alterazione soffrirebbe mai la costituzione dell' Iliade, se altri ne togliesse in parte il lungo catalogo delle navi, o i prolissi funerali di Patroclo? Quale l'Odissea se si scemasse, o si accrescesse il numero degl' inciampi che differiscono il ritorno d'Ulisse? Di qual necessario membro rimarrebbe scemo l' Edipo tiranno di Sofocle, se ne fossero affatto rimossi tutti gli ultimi 344 versi, e terminasse il dramma quando al verso 1206 convinto finalmente il protagonista d'esser egli l'incestuoso ed il parricida che si cerca, prende gli ultimi congedi dalla luce del sole, ed abbandona disperatamente il teatro?

Ahi me misero! ahi lasso! È certo e chiaro
Tutto il terror de' casi miei. Ti miro
Or per l'ultima volta,
Diurna luce. Io sventurato, io nacqui
Da chi l'esserne nato
Ora è mia colpa. In detestabil nodo
Con chi men lice il talamo io divisi:
Chi men doveasi io scellerato uccisi. (1)

La troppo visibile contraddizione che nascerebbe in Aristotile dal rigoroso senso di questo canone, che in apparenza condanna quegl' istessi poemi che ci propone per esemplari perfetti, non è il solo motivo che dee persuaderci a di-

(1) Οἰ. Ἰού ἰοὺ τὰ πάντ' ἂν ἐξίκοι σαφῆ.
Ὦ φῶς, τελεύταιόν σε προσβλέψαιμι νῦν
Ὅστις πέφασμαι, φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν· ξὺν οἷς
Τ' Οὐ χρῆν μ' ὁμιλῶν, οὕστ ἐμ' οὐκ ἔδει κτανῶν.
Sophoclis Tragœd. Glasguæ 1745, *in octavo*, tom. I, pag. 89, v. 1206.

scretamente spiegarlo. Senza ricorrere alle induzioni ed alle conghietture, abbiamo in questo trattato dell' Arte Poetica la chiara spiegazione della mente del filosofo, limpidamente da lui nell'ultimo capitolo espressa. Ei dice:

Nell' Iliade e nell' Odissea vi son ben delle parti che hanno una propria loro convenevole grandezza; ma ciò non ostante cotesti due Poemi sono in se stessi perfetti: e sono ottima imitazione d' un' Azione sola, QUANTO È POSSIBILE. (1)

Dunque, col sopradetto così rigido a prima vista e tanto da' critici esaltato canone, l' unità che richiede Aristotile in un' Azione, non è punto matematico indivisibile: e non ha mai egli voluto che sia negata la facoltà ai poeti di render membro legittimo de' loro poemi quell' episodio che può togliersi senza alterazione del tutto, anzi che concede loro l'arbitrio del maggiore o minor numero delle parti, di cui vuole il poeta che si formi quell' *uno*, cioè quel *tutto*, del quale egli è creatore; ancor che non sien esse assolutamente necessarie, ma verisimilmente e con profitto congiunte. Quando il pittore, imitando un arbore lo forma di maggiore, a suo capriccio, o minor numero di rami, di frutti e di fiori, e vi esprime fra le fronde od un usignolo che canti, o due tortore che si vezzeggino,

(1) Ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη, καὶ ἡ Ὀδύσσεια, ἃ καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος καὶ τοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν, ΩΣ ΕΝΔΕΧΕΤΑΙ, ἄριστα, καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησίς ἐστι. Arist. Poet. cap. XXVI, pag. 35, B.

a me non parrà mai che debba reputarsi membro spurio della sua imitazione alcun di quei frutti, di quei fiori, di quei rami o di quegli uccelli, per la sola ragione che potrebbero esservi e non esservi, senza che il tutto ne soffra una sensibile alterazione. Anzi, purchè non abbia violato l'imitator le leggi del verisimile, facendo nascere sul pero delle zucche o de' poponi, od annidarsi su gli alberi i caprioli o i delfini, non solo crederò legittimi cotesti membri, ma parti necessarie ed integrali, delle quali la fantasia creatrice dell'imitatore ha voluto che sia composto quel tutto che ci presenta. Ha bastato, per cagion d'esempio, al gran Cantore dell' ira d'Achille, per legittimare il suo catalogo delle navi, l'oggetto di rendersi grato alle città, alle repubbliche ed alle più illustri famiglie della Grecia; tutte ambiziose allora d'esservi rammentate, per aver parte nella gloria della spedizione Troiana: ed ha bastato a Sofocle, non men che ad Omero per giustificar la soprabbondanza de' funerali di Patroclo e d'Ettore, e del ritorno d'Edipo in teatro dopo lo scioglimento del nodo della sua favola, ha bastato, dico, la cura di secondare il funesto genio degli spettatori d'allora avidi delle più tetre pompe funebri e delle più atroci rappresentazioni. E non han perciò perduta i loro poemi la qualità di perfetti, nè gloria d'aver conservata l'unità dell' azione, QUANTO È POSSIBILE. (1) E non si passi

(1) 'ΩΣ' ΕΝΔΕΧΕΤΑΙ. Arist. Poet. cap. XXVI, pag. 33.

senza osservazione questo QUANTO È POSSIBILE d' Aristotile, essendo esso la vera misura degli obblighi del poeta, che, come imitatore e non copista, non s'impegna a dare alla materia che adopera, per le sue imitazioni, tutte le somiglianze col vero, ma quella porzione solamente di cui la sua materia è capace.

Sicchè io loderò sempre con Aristotile, come utilissima regola, la discreta unità dell'azione per le incontrastabili ragioni di sopra addotte. Ma fondato su i dogmi dello stesso maestro, non la crederò violata da tutti quegli episodi *che possono essere aggiunti o tolti senza alterazione della favola:* mi parranno tutti legittimi, anzi lodevoli, purchè siano verisimilmente ed utilmente introdotti; purchè, se non necessariamente, siano convenevolmente attaccati all' azione, come sono le vesti, i panneggiamenti e cose somiglianti, che non sono membri necessari e costitutivi d'una figura umana, ma ad essa perfettamente convengono: purchè non rapiscano l' attenzione de' lettori e degli spettatori in sì fatta guisa, che essi perdano di vista l'oggetto principale della loro curiosità: e purchè adornino e diversifichino il poema senza moltiplicarlo; ma interrompendo con la dilettevole varietà degli oggetti la secca e noiosa uniformità della via che conduce alla catastrofe. Altrimenti quasi nessun Greco, Latino o moderno poema potrebbe vantarsi di non esser riprensibile per qualche membro, non indispensabilmente necessario alla sussistenza della sua favola. Sarebbe difetto

nella divina Eneide il Niso ed Eurialo, la Cammilla e la Didone medesima, non che i funerali d' Anchise in Sicilia, e lo sarebbe nell' immortale Goffredo, oltre l' Erminia e l' Armida, il tanto, come membro inutile ingiustamente condannato tenero ed ingegnoso episodio di Sofronia ed Olindo; che non solo sommamente diletta, ma serve opportunamente per mettere innanzi agli occhi de' lettori il turbolento interno stato dell' assediata Gerusalemme, le tiranne ed empie disposizioni dell' animo di Aladino, la lagrimevole condizione de' miseri cristiani che si trovavano fra quelle mura rinchiusi, ed il magnanimo, umano ed eroico carattere di Clorinda: personaggio destinato dal poeta ad aver sì considerabile parte nell' Azione che narra. Opinioni che io non avrei mai la temerità di adottare. E crederò sempre che l' unità dell' azione non sia violata nè dalle varie peripezie, nè da vari avvenimenti, nè dai diversi personaggi, benchè tutti principali, purchè conspirino ad un evento solo: come nelle *Fenisse* d' Euripide, e ne' *Sette a Tebe* di Eschilo, dove sette sono i protagonisti; poichè tutti gli eventi, che hanno un centro comune, producono, non guastano l' unità.

Dopo avere ingenuamente esposto fra quai limiti, secondo la corta mia perspicacia, possa esser contenuta un' *Azione* senza perdere i vantaggi dell' unità, convien far parola del *Tempo* e del *Luogo*, nel quale dal poeta imitatore possa essa, a creder mio, figurarsi passata.

Alcuni illustri moderni critici, ma non illu-

stri poeti, confondono, come si è osservato, le copie con le imitazioni, ed il vero col verisimile; e supponendo perciò falsamente che debbano, come nelle copie, conservarsi esattamente nelle imitazioni ancora tutte le circostanze del vero, hanno autorevolmente deciso: *che il tempo, che può figurarsi scorso in tutto il tratto d'una favola, non debba punto eccedere la misura di quello che se ne impiega nella rappresentazione*. Canone che fra tutti gl'innumerabili eventi umani non lascerebbe a' poveri poeti altri soggetti da scegliere, se non se quelli rarissimi, de' quali tutti gli avvenimenti produttori della catastrofe potessero soffrirsi ristretti nelle angustie di tre o quattr'ore di tempo. Canone che da Eschilo sino a Cornelio non ha sognato mai di proporsi verun insigne drammatico; e canone finalmente dallo stesso infallibile loro Aristotile, che assegna al tempo da supporsi in un'Azione tutto un periodo di sole limpidamente riprovato.

Per esser convinto che mai non han sognato i Greci d'esser soggetti nelle loro imitazioni drammatiche a cotesta novellamente immaginata, impraticabile misura di tempo, basta aprirli quasi a caso dovunque si voglia: come abbiam già sopra osservato e nelle *Eumenidi* di Eschilo, nell'*Agamennone* dello stesso, e nelle *Trachinie* di Sofocle, nell'*Andromaca* d'Euripide e nell'*Edipo Colonéo* di Sofocle, e nell'*Ippolito* d'Euripide: e con tanta frequenza altrove non meno nel comico che nel tragico Greco

e Latino teatro, che il volerli di nuovo qui tutti rammentare sarebbe cura inutile, pedantesca e nojosa. Ed io già pur troppo ho bisogno dell'indulgenza de' lettori riguardo a qualche ripetizione, che non ha potuto evitarsi, perchè costretto nell'Estratto a seguitar l'ordine del testo, ho dovuto necessariamente incontrarmi in difficoltà, delle quali lo scioglimento dipendeva dalle prove e massime medesime, da me per altre cagioni antecedentemente prodotte, e delle quali nella nuova occasione è convenuto risvegliare nuovamente la memoria al lettore. Sicchè, secondo la pratica de' Greci Drammatici, il tempo della rappresentazione non è misura di quello che il poeta può supporre impiegato nel corso della sua favola.

Non lo è molto meno secondo il parer d'Aristotile. Poichè questo filosofo con chiarezza, non frequentemente usata da lui, lucidamente asserisce, come già si è veduto, *che la tragedia procura* AL POSSIBILE *di contenersi in un sol giro di sole, o di poco trascorrerlo*. Non si sono mai impiegate ventiquatt'ore nella rappresentazione di una sola tragedia, se non se su i teatri della Cina: dunque, secondo l'asserzione del gran maestro di coloro che sanno, quello della rappresentazione non è regola del tempo che si può supporre in un Dramma. È degna di compassione, e qualche volta di riso, la tormentosa, ma inutile tortura, che danno i critici al loro ingegno per torcere ed oscurare cotesto limpidissimo passaggio d'Aristotile, paren-

do loro che distrugga il verisimile che dee trovarsi in ogni imitazione. Non posson essi, o non vogliono intendere che son cose molto diverse il *verisimile* ed il *vero*: che quello si chiama il *verisimile* e non il *vero*, appunto perchè gli manca qualche circostanza di *questo;* che, se nessuna gliene mancasse, diverrebbe il *vero medesimo;* e che il poeta imitatore, obbligato a far cose verisimili, ma non a riprodurre l'istesso *vero*, non ha minore arbitrio di trascurarne qualche circostanza, di quello che ne ha lo statuario, eccellentissimo imitatore, ancor che sempre il vero trascuri, rispetto al colorito ed alla lucida trasparenza degli occhi.

Cotesta così rigida dunque unità di tempo ridotto a quello della rappresentazione, e tanto modernamente raccomandata, non è richiesta nè dalla pratica degli scrittori più illustri, nè dall'autorità de' maestri più venerati, nè dalla natura del verisimile. Pure, avendo assegnato Aristotile alcuno, benchè più largo, circuito al tempo della tragedia, io credo che il savio filosofo abbia considerato che, se non è obbligato il poeta dalla legge del verisimile a stringersi in angustie impraticabili, è consigliato dalla prudenza a non abusar della facoltà d'immaginare che può promettersi negli spettatori. Cotesta facoltà si stanca, si scema e si disperde nell'infinito; e tutto sembra necessariamente infinito quello di cui non si vede alcun termine. L'assioma è dello stesso Aristotile nel venticinquesimo de' suoi problemi alla Sezione quinta: *dun-*

que è necessario che paia in qualche maniera infinito tutto, ciò, che non apparisce determinato (1).

Il termine d'un giro di sole, che assegna Aristotile al corso di una tragedia, mi ha dimostrato l'esperienza, che accorda abbastanza il comodo della fantasia degli spettatori e de' poeti. E su questa norma, sostenuta dall'autorità e dalla ragione ho creduto sempre di poter regolare, senza giusto rimprovero, tutti i miei drammatici lavori. Ma per evitar le contese, che invincibilmente abborrisco, ho sempre per altro con somma cura procurato che quella porzione del tempo da me ne' miei drammi supposto, la quale trascendesse per avventura quello della rappresentazione, potesse dallo spettatore figurarsi passata in quegl'intervalli, ne' quali fra l'uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto vuoto d'attori, e presenta ai riguardanti l'apparenza di un nuovo sito. Ciascuno di cotesti gruppi è una azione separata, ma subalterna, che conduce alla principale. Or siccome un pittore che volesse rappresentar la morte di Didone con le antecedenti circostanze, che la cagionano, non essendogli permesso dalla natura dell'arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se le esprimesse in diversi, presentando successivamente in uno, per cagion d'e-

(1) Ὥστε καὶ τὸ φαινόμενον μὴ ὡρίσθαι, φαίνεσθαι ἀνάγκη πως ἀπειράντως. Arist. Problem. sect. V, n. 25, pag. 84, tom. IV.

sempio, l'arrivo d'Enea in Cartagine, in un altro la cena, nel terzo la caccia, nel quarto gl'inutili sforzi della regina per non essere abbandonata, e finalmente nell'ultimo la disperata sua morte, perchè sarebbe mai degno di biasimo un poeta, che presentasse a' suoi spettatori successivamente in diversi gruppi come in diversi quadri, le diverse azioni senza le quali non sarebbe verisimile la principale? Ogni nuovo quadro, essendo circoscritto e distinto, senza violare qualunque più sofistica regola, può supporre altro tempo ed altro luogo. Non si supponeva fra gli antichi, quando sul palco medesimo dopo un tragico si rappresentava immediatamente un dramma satirico? E non si suppone a' dì nostri, quando dopo una severa tragedia, immediatamente si rappresenta una farsa giocosa?

Ma il molto più che ardito d'Aubignac ha ben contraria sentenza, e con quel magistrale impero di cui si è egli di propria autorità arrogato il possesso, ci oppone come argine insuperabile il terzo suo canone della immutabilità del luogo; e sdegnosamente dimanda a' poveri poeti drammatici, *da chi mai sieno essi stati investiti della magica facoltà, che bisogna per trasformare in gabinetto o giardino, nel corso d'un istesso dramma, quella istessa porzione del palco, che al primo aprirsi della tenda era portico o piazza?*

Quando ancora esistesse l'immaginario bisogno di cotesta magica, trasformatrice facoltà, risponderebbero prontamente i poeti, che ne so-

no essi stati investiti dalla natura del componimento, dalla concorde pratica di ventitre secoli in circa, e che cotesta magica facoltà, della quale essi fanno uso nel corso d'un dramma, è quella istessa istessissima, della quale si valgono da bel principio, senza che nè pure il loro rigido riformatore medesimo se ne risenta, quando, su l'incominciar d'una rappresentazione drammatica, han trasformato le tavole d'un teatro di Parigi o di Londra in un portico, o in una piazza o di Tebe o d'Atene.

Ma le tavole che formano ne' teatri un palco di trenta o quaranta piedi di latitudine, non si trasformano immutabilmente all' aprirsi della scena nella piazza di Tebe o nel tempio di Delfo, come decisivamente d'Aubignac asserisce: esse rimangono sempre quelle tavole medesime che furono destinate dal legnaiuolo a sostenervi diversi quadri, che vuole esporvi sopra, l'un dopo l'altro, il poeta, e cotesti quadri diversi non solo non guastano, ma rendono assai più intera e compiuta l'azione, che sarebbe tronca altrimenti e manchevole de' più necessari suoi membri, e mediante cotesta diversità, decisa dai sopra spiegati intervalli, evita ogni superestizioso inciampo di tempo e di luogo; ed acquista lo scrittore il comodo che non avrebbe, di metterne in vista le più belle, le più interessanti e le più dilettevoli circostanze: le quali sono l'unico, il vero, e l'importante oggetto della curiosità degli spettatori, e non già la premura gratuitamente supposta che sia sempre superstizio-

samente conservata la ridicola immutabilità della prima magica trasformazione delle tavole d' un teatro. La divisione istessa de' Greci drammi in cinque parti, dette *Actus*, a noi se non da' primi autori da ben antichi grammatici certamente trasmessa, prova col nome medesimo ad esse parti assegnato che sempre l'azione d' un dramma si è considerata composta di varie altre azioni subalterne, fra di loro distinte, alle quali, unicamante per non confonderle con la principale, si è dato il nome di *Actus*, e non di *Actiones*: benchè non abbian queste due voci significazione diversa. Confesso per altro ingenuamente anch'io che coteste divisioni si trovan fatte per lo più con così poca intelligenza, che giungono talvolta a dividere l'indivisibile, e ci dimostrano convincentemente che gl'inventori delle medesime eran grammatici e non poeti. Ma la loro inesperienza teatrale non distrugge la prova, che ci somministrano della pubblica antica opinione, intorno alle varie e distinte azioni che possono essere in una sola comprese; e che presentate dal poeta agli spettatori in diversi quadri, analoghi bensì l'uno all'altro, ma fisicamente l' un dall'altro, per gl'intervalli, distinti, non possono essere obbligati nè pur dal sofistico rigorismo a conservar tutti sempre il tempo istesso e l'istesso luogo. È circostanza ben degna d'osservazione che appunto in questa terza unità locale, che tanto d'Aubignac inculca e che più rigorosamente d'ogni altra i moderni legislatori prescrivono, si trovano essi abbandonati affatto

dall'autorità di Aristotile. Non ne ha questo filosofo nè in tutta la sua poetica, nè altrove, assolutamente mai fatta la minima menzione; anzi non ne ha pur mai osservata, non che condannata, la mancanza ne' drammatici de' tempi suoi, i quali, come abbiam di sopra prolissamente dimostrato, visibilmente la trascurano, sino al trasportar la scena da una in un'altra città. Se dunque cotesta metafisica immutabilità di luogo nelle imitazioni teatrali non è prescritta dall'autorità degli antichi maestri, non introdotta dalla pratica de' Greci drammatici, non secondata dal consenso d'alcuno de' più celebri poeti, che fanno il maggiore ornamento del moderno teatro, non richiesta da veruno spettatore, che non sia sedotto dai moderni sofismi; se restringe intollerabilmente il numero de' fatti rappresentabili; se obbliga gli attori a situazioni indecenti ed inverisimili; se, per l'indispensabile necessità d'informar gli spettatori di quello che non può loro con l'azione dimostrarsi, trasforma il drammatico in poema narrativo, e se dalla natura dell'*imitazione* e del *verisimile* non è in conto alcuno richiesto; che voglion dir mai tutte coteste grida autorevoli, che con tanto fervore incessantemente l'inculcano? E che le lepide, magistrali irrisioni con le quali le nostre povere mutazioni di scena son dall'eletta schiera de' rigoristi con tanta superiorità disprezzate, benchè con diletto vedute? Prestano pur queste un comodo ed opportuno soccorso alla fantasia dello spettatore; rendono pur queste molto più veri-

simili e le subalterne azioni e le principali, presentandole ne' luoghi dove debbono naturalmente succedere: arricchiscono pur queste la decorazione teatrale de' più rari incantesimi della squadra e del pennello; e formano esse finalmente un utile, vago, ingegnoso e da tutti universalmente applaudito e sommamente desiderato spettacolo. Non sono, è vero tant'oltre giunti gli antichi, rispetto a' cambiamenti delle scene, quanto a noi è riuscito di giungere, forse perchè l'enorme vastità de' loro immensi e scoperti teatri non poteva naturalmente secondar l'industria degli architetti, sino al segno che può ora secondarla la limitata misura de' nostri, tanto più angusti e coperti, e non illuminati dalla chiara luce del sole, ma da faci notturne tanto più favorevoli alle illusioni. Non può assolutamente asserirsi che l'ignoranza degli antichi delle arti della prospettiva e dell'uso delle ombre potesse essere stata loro d'impedimento, poichè gli antichi medesimi ce ne hanno lasciate testimonianze in contrario. Dice Vitruvio: *Poichè esponendo Eschilo alla pubblica rappresentazione una sua tragedia in Atene, ne fece primieramente Agatarco la scena, e scrisse un trattato sopra di essa: dal quale eccitati Democrito ed Anassagora, scrissero anch' essi sul medesimo soggetto: e spiegarono con qual arte, stabilito come per centro il punto di vista e di distanza, debbano da questo, secondando la natura, esser tirate le linee che cagionano la mirabile illusione per la quale si rap-*

presenta il vero col falso: e gli oggetti, dipinti sopra un esattissimo piano, compariscono or più lontani, or più vicini agli occhi degli spettatori. (1) Ed il medesimo altrove. *Siccome nella pittura delle scene si veggono i risalti delle colonne, le prominenze de' modiglioni ed i rilievi delle statue, benchè le tavole dipinte sian senza alcun dubbio esattamente piane ed eguali*. (2) E Plinio. *Tutti quelli che vogliono rappresentare oggetti prominenti, gli esprimono con colori chiarissimi e li rilevan con l'ombre*. (3)

Tutte queste venerabili autorità non ci permettono, è vero, di mettere in dubbio, se fossero già note agli antichi le arti della prospettiva, e dell'uso delle ombre e de' chiari; pure ci lasciano ancora all'oscuro su la notizia dell'ultimo segno che, comparati con noi, potrebbero aver essi ancora toccato.

(1) *Namque primum Agatharcus Athenis, Æschylo docente tragaediam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti, Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto ad lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re incertae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia descendentia, alia prominentia esse videantur*. Vitruv. in præfatione ad lib. VII, pag. 124, edit. Amstelod. 1649, *in-folio*.

(2) *Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum projecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana*. Vitruv. lib. VI, cap. II.

(3) *Omnes qui volunt eminentia videri, candicantia faciunt, coloremque condiunt nigro*. Plin. lib. XXXV, cap. II, tom. V, pag. 226, ad usum Delphini, Parisiis 1685, *in-quarto*.

Ma qualunque sia stata la cagione per cui non han fatto gli antichi tutto quell'uso che facciam noi delle mutazioni di scena, è per altro certo e patente che non hanno essi punto dissimulato il desiderio ed il bisogno d'averle. Ne fanno ben fede le loro scene *ductiles et versiles*, da Servio e da Vitruvio, e da mille altri rammentate, e da Virgilio nel III Libro delle *Georgiche* al verso 24 chiaramente accennate,

Come, al girar de' vari suoi prospetti,
Fugga una scena: (1)

con le quali potevano almeno cambiare il genere della decorazione da tragico, per cagion d' esempio, in comico o in pastorale; e forse si valevano tal volta di questi cambiamenti nel corso ancora d'un dramma medesimo, purchè non dovesse rappresentarsi o camera, o sala, o altro luogo coperto, impossibile ad esprimersi in un immenso ed affatto scoperto teatro. Favoriscono questa conghiettura le figure delle quali è in ogni scena fornito l'elegante manuscritto delle commedie di Terenzio, che si conserva nella Biblioteca Vaticana (*plut.* 51. *n.* 3868.), al quale attribuisce Sponio oltre mille anni d'antichità. Furono queste fedelmente intagliate in rame, e pubblicate con la versione delle commedie suddette dall' eruditissimo Monsignor Fortiguerra, data alle stampe dal Mainardi in Urbino, l' anno 1736. L'antico disegnatore ha avuta somma cura di esprimere diligentemente le masche-

(1) *Vel scena ut versis discedat frontibus.*

re, gli abiti e le attitudini degl'istrioni; ma trascura affatto di rappresentare quello che anticamente chiamavasi *scena*: cioè quegli edifici o pitture che si elevavano, come abbiam detto, nell'ultimo fondo del palco. Egli del palco accenna quella sola porzione più vicina agli spettatori, su la quale gli attori recitando passeggiano; e vi accenna talvolta con diversi segni i diversi luoghi, ne' quali, a seconda delle diverse azioni subalterne, dee lo spettator figurarsi che gli attori si trovino. Nell' *Heautontimorumenos*, o sia il *Punitor di se stesso*, si vede nella prima scena il palco innanzi ingombrato di cespugli, di piccole piante, d'un giogo e di un fascio di biade: nelle altre seguenti scene nulla di ciò più si vede; ma invece di cotesti rustici oggetti, dove una, dove due porte isolate, composte di tre soli legni: or chiuse, ora aperte, or guarnite d'una portiera, e quando più verso il mezzo, quando più verso i lati del palco. È tutto ciò non per altro, come è visibile, immaginato che per soccorrere la fantasia degli spettatori, ed avvertirli quando doveano figurarsi che fossero i personaggi dentro le camere, e quando sul campo, e quando nella pubblica strada. Nè ad altro fine eran probabilmente inventate le *exostre*, gli *encuclemi*, e le tante altre macchine teatrali, da Bulengero esattamente rammentate nel Lib. I, Cap. XVII del suo libro *de Theatro*: ma delle quali per altro non intraprenderei di fare una intelligibile descrizione, con buona pace e di lui e di Servio e di Polluce e di Suida e d'Esi-

chio, che ce ne han trasmessi i nomi, ma non la chiara notizia. Sicchè l'immutabilità della scena non è stata elezione fra gli antichi, ma visibile necessità prodotta dalla enorme vastità de' loro teatri, e saremmo ridicoli se, non avendo noi la necessità medesima, mercè l'angustia de' teatri nostri, che facilmente si presta a qualunque cambiamento, ci volessimo privare de' vantaggi, ai quali hanno essi con tanti imperfetti tentativi inutilmente aspirato. E diverremo ancor più ridicoli, se per pompa d'erudizione eleggessimo di seguirne le autorevoli tracce, adottando con discapito i miseri loro ripieghi; e se, potendo noi, per cagion d'esempio, esprimere perfettamente a volto scoperto, coi naturali cambiamenti di questo, le interne alterazioni dell'animo volessimo porre in uso quelle antiche maschere da un lato serie e dall'altro ridenti, rammentate con le seguenti parole da Quintiliano.

La maschera di quel padre che sostiene in una commedia la parte principale, e che dee mostrarsi ora turbato e sdegnoso ed ora dolce e sereno, ha un ciglio eccessivamente inarcato e l'altro naturale e composto. E soglion aver gran cura gli attori di non rivolgere al popolo, recitando, se non se quel lato della maschera che s'accorda con ciò che attualmente rappresentano. (1)

(1) *Pater ille, cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis,*

Or, dopo tante ragioni, esempi e conghietture, parrebbe impossibile che uomini degnissimi di rispetto per la scelta e loro vasta dottrina, abbian congiurato a' dì nostri contro una così lucida verità. Ma facilmente incorre in somiglianti assurdi chi falsamente suppone che l'aver fatto raccolta di molti preziosi marmi, e l'aver veduto molti eccellenti edifici basti per occupar la dignità di maestro, e per insegnare ad altri l'architettura, senza aver mai fabbricato. Son tutti di cotesta inesperta specie i nostri recenti legislatori. E non vi è nè pur uno fra loro che, avendo tentato di mettere in pratica i canoni da lui prescritti, non gli abbia col proprio naufragio discreditati. Tutte le arti sono figlie della sperienza: e tutte, molto più della madre, son sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano; poichè l'esperienza, operando, urta necessariamente negl'inconvenienti: e non potendo proceder oltre col suo lavoro, si trova costretta a correggersi. Ma le arti che, nulla operando, al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviar dal buon cammino, dietro la scorta degl' infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto: e non han mai chi le avverta. Aristotile istesso benchè dichiarato assertore della suprema autorità del teorico magistero, rende giusti-

quas agunt, *partibus congruat*. M. F. Quintiliani. de Institut. Orator. Lugd. Batav. 1720, *in-quarto*, tom. II, lib. XI, cap. III, pag. 1014.

Polluce nell'Onomastico, lib. IV, cap. XIX, dice quasi lo stesso; e M. Boindin, in una Memoria consegnata all'Accademia delle Belle lettere, avvalora con le altre prove questa pratica.

zia, nel primo Capo del Libro primo delle sue Metafisiche, all'efficacia dell'esperienza. *Nulla nell'operare parmi che l'esperienza differisca dall'arte; anzi veggiamo che gli esperti meglio conseguiscono il fine loro, di quelli che, privi di esperienza, del solo raziocinio si vagliono.* (1)

E poco dopo avea detto nel Capitolo istesso. *Dall'esperienza fra gli uomini le scienze e le arti procedono.* (2)

L'avea già detto Platone nel suo *Gorgia. Molte sono le arti, o Cherefone, per mezzo delle esperienze, fra gli uomini peritamente inventate: ed è certamente effetto dell'esperienza il poter trascorrere la vita umana dietro la scorta dell'arte: siccome lo è all'incontro dell'imperizia l'esser ridotto a trascorrerla, a capriccio della fortuna.* (3)

E non avea certamente sentenza da queste diversa il gran Bacone da Verulamio, quando nella Prefazione al suo *Organum scientiarum* esclamò contro i pregiudici cagionati dalle arti a tutte le facoltà. Ma ben contraria a queste era

(1) Πρὸς μὲν οὖν τὸ πράττειν ἐμπειρία τέχνης οὐδὲν δοκεῖ διαφέρειν, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον ἐπιτυγχάνοντας ὁρῶμεν τοὺς ἐμπείρους τῶν ἄνευ τῆς ἐμπειρίας λόγον ἐχόντων. Arist. Metaphys, lib. I, cap. I, tom. IV, pag. 260.

(2) Ἀποβαίνει δ' ἐπιστήμη καὶ τέχνη διὰ τῆς ἐμπειρίας τοῖς ἀνθρώποις. Arist. *ibid.*

(3) Ὦ Χαιρεφῶν, πολλαὶ τέχναι ἐν ἀνθρώποις εἰσὶν ἐκ τῶν ἐμπειριῶν ἐμπείρως ηὑρημέναι· ἐμπειρία μὲν γὰρ ποιεῖ τὸν αἰῶνα ἡμῶν πορεύεσθαι κατὰ τέχνην, ἀπειρία δὲ κατὰ τύχην. Plat. Operum Parisiis, apud Henric. Steph. 1578, *in-folio*, tom. I, Gorgias, pag. 448.

l'opinione di M. Dacier; poichè nel proemio alla sua versione della Poetica di Aristotile giunge, per punger Cornelio, ed asserire che *l'esperienza nella poesia non solo non è titolo per pretenderne la cattedra magistrale, ma è circostanza esclusiva per ottenerla*: quasi che l'esperienza, madre di tutte le arti, diventasse infeconda unicamente per li poeti. Ma io il dimanderei in qual nave, per un lungo viaggio, vorrebbe egli più volontieri imbarcarsi, se in una regolata da un vecchio esperimentato piloto che nulla avesse mai letto; o se in un'altra fidata alla dottrina di chi tutto sapesse a memoria quanto si è scritto dell'arte nautica, ma non avesse mai navigato. E crederò fermamente sempre, che nelle critiche officine, col solo capitale d'una distinta memoria, potranno ottimamente formarsi gli Scaligeri, i Giusto-Lipsi, i Salmasi e gli Arduini; ma gli Omeri, i Virgili, gli Ariosti ed i Torquati non mai. Poichè egli è verissimo che la memoria è la portentosa tesoriera di tutte le idee e cognizioni, che la mente nostra raccoglie: che la sua ricchezza è misura della nostra dottrina: e che da lei si somministrano tutti i materiali necessari alle operazioni dell'ingegno umano; ma non è però meno indubitato ch'essa divien quasi inutile, e qualche volta dannosa se, nell'ingegno che la possiede, non si accompagnano a lei il buon giudizio, l'esperienza e la fecondità naturale; perchè senza il buon giudizio non saprà discerner mai quali debbano essere gl'impieghi lode-

voli delle sue ricchezze: senza l'esperienza vacillerà sempre nell'esecuzione de' suoi disegni: e senza l'innata fecondità creatrice, tutto il vastissimo suo tesoro rimarrà eternamente inabile a propagarsi: siccome il grano sepolto nell'asciutta e sterile arena, intatto ma non fecondo per lunga età si mantiene; e nel fertile all'incontro e grasso terreno cambia in breve tempo figura; ma poi moltiplicato in sua stagione si riproduce, e di nuovi germi le campagne con generosa usura arricchisce.

Sopra tutte coteste considerazioni è fondato il metodo da me, rispetto all'unità del luogo, ne' miei componimenti teatrali constantemente tenuto. Persuaso che il verisimile non obbliga a tutte le circostanze del vero; convinto che nè da' Greci, nè da' più applauditi drammatici sino a' dì nostri sia stata osservata la metafisica unità di luogo che or da noi si pretende; non avendola trovata prescritta da alcun antico maestro; anzi essendo tacitamente disapprovata da Aristotile, il quale e col suo intorno ad essa profondissimo silenzio, e col non averne condannata la trasgressione ne' drammatici de' tempi suoi, e con l'essersi mostrato così comodo moralista intorno all'unità del tempo, non può esser sospetto di rigorismo intorno a quella del luogo; persuaso, dico, da tante considerazioni, ho creduto di potermi valere in buona coscienza delle nostre mutazioni di scena. Tanto più che me ne avea consigliato espressamente l'uso l'immortale mio Maestro, quando io scrissi per

suo comando la tragedia del Giustino, che pur troppo si risente della puerizia dello scrittore. Egli è ben vero che, e nelle tragedie e nel trattato della tragedia, da lui in appresso pubblicato, ei mostrossi d'opinione diversa; ma, non sapendo io figurarmi alcun motivo per cui avesse egli voluto ingannarmi, nè confacendosi punto al suo, da me ben conosciuto, carattere la leggerezza d'un tal cambiamento; io son portato a credere ch'ei dissimulasse in tal guisa i veraci suoi sentimenti, per non irritarsi contro, anzi per rendersi benevola la feroce numerosissima turba de' promulgatori di cotesta nuova dottrina, che trovavasi appunto allora nella sua più violenta fermentazione.

Ma tutte coteste ragioni sufficientissime a liberarmi dagli scrupoli del rigorismo, rispetto all' estensione del luogo in cui possa figurarsi succeduta un' azione teatrale con le sue più necessarie circostanze, non mi han fatto però mai deporre la cura di non lasciar fra la nebbia dell'indefinito, nè la mia fantasia nel tessere una favola, nè quella degli spettatori nell'ascoltarla. Onde siccome su le tracce d'Aristotile ho assegnato sempre un discreto termine al *tempo*, senza restringermi a quello della mera rappresentazione; così, su la pratica più comune degli antichi e de' moderni più applauditi drammatici, ho sempre immaginata una determinata e ragionevole estensione di luogo, capace di contenerne diversi: senza obbligarmi all' immutabilità di quella special porzione del medesi-

mo, che su trenta o quaranta piedi di palco ha potuto, solo al primo aprirsi della scena, essere al popolo presentata. Non ardirei già io di trasportar mai i miei personaggi, su l'esempio di Aristofane, di terra in aria, o nei profondi regni di Plutone: nè su le tracce di Eschilo, dal tempio d'Apollo in Delfo a quello di Minerva in Atene. Ma credo che il circoscritto spazio di un campo, d'una città o d'una reggia prescriva sufficientemente i necessari limiti all'idea generale d'un luogo: e che contenga nel tempo istesso tutti quegli speciali e diversi siti, de' quali abbisogna al verisimile delle varie azioni subalterne, che in un dramma medesimo ora esigono il segreto d'un gabinetto, ora la pubblicità d'una piazza, ora gli orrori d'un carcere, or la festiva magnificenza d'una sala reale. Nè parmi che possa a buona equità chiamarsi moltiplicazione di luogo il mostrarne separatamente le parti, che lo compongono; quando l'angustia d'un palco ed il comodo degli ascoltanti medesimi non permette di presentarlo intiero: e se pur come tale meritasse la taccia d'inverisimile, sarebbe sempre da eleggersi un inverisimile solo, che ne risparmia moltissimi. Se v'è poi finalmente alcuno che, dopo tante dimostrazioni, si ostini ancora a sostenere cotesta metafisica immutabilità; che asserisca ancora, a dispetto dell'evidenza che siano stati tutti, su questo punto, i tragici Greci scrupolosissimi rigoristi; e che sia l'autorevole esempio di questi inviolabil legge per noi, usi almeno ancor meco quella

indulgenza medesima, che pratica con esso loro. Permetta anche a me che io possa presentar soli nelle pubbliche piazze (perpetua scena dell'antico teatro) i re, le regine e le vergini reali: che io possa nella pubblica piazza far giacere in letto le regine ed i principi infermi: che possa far anch'io che i miei personaggi scelgano eternamente la pubblica piazza per ordir le più atroci e le più pericolose congiure e per far le più confidenti, le più segrete e talvolta le più vergognose confessioni; e non avran bisogno allora i miei drammi di alcun cambiamento di scena: e mi troverò, senza averlo preteso, religiosissimo rigorista ancor io. Dopo una così lunga, ma inevitabile digressione, è ben tempo finalmente di riprendere il filo interrotto dell'Estratto proposto.

Termina dunque il nostro Filosofo questo suo quinto Capitolo con la seguente asserzione, cioè: *che chiunque si trova abile a distinguer la buona dalla cattiva tragedia, lo è ancora a giudicar dell'epopea.* (1) Ma non basta però l' esser buon giudice dell' epopea per esserlo della tragedia; poichè nella tragedia si trovano tutte le parti che compongono l'epopea, ma non già in questa tutte quelle che la tragedia compongono. La tragedia rappresenta e narra talvolta; l'epopea narra sempre: la tragedia si vale di varie sorta di versi; l'epopea d'una so-

(1) Διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας, καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν. Arist. Poet. cap. V, pag. 6.

la: quella impiega nelle sue operazioni i cori, i balli e la semplice musica e la melodia più composta; questa d'altra musica non suol far uso se non se di quella che risulta dai metri; la tragedia sa restringere il tempo delle sue azioni in un sol giro di sole; l'epopea ha bisogno di molto maggiore libertà e di spazio più lungo. Ed in fatti gli eruditi calcolatori di tutti i momenti del tempo necessario al corso delle azioni de' più celebrati poemi, assegnano quarantasette giorni all'Iliade, otto anni e mezzo all'Odissea, ed alquanto men di sette anni all'Eneide.

CAPITOLO VI.

Definizione della tragedia. Divisione della medesima nelle sei parti di qualità. Spiegazioni delle parti suddette. Considerazioni sul purgamento di tutte le nostre passioni, il quale vuole Aristotile che sia prodotto dalla tragedia per mezzo unicamente del terrore e della compassione.

Rimettendo ad altro tempo Aristotile il trattar dell' epopea e della commedia si propone di parlare in questo Capitolo unicamente della tragedia: e ne fa la seguente prolissa definizione.

La tragedia è imitazione d' un azione seria, che ha la sua grandezza, che si esprime con discorso atto a dilettare, ma diversamente ornato nelle diverse sue parti, e che non già narrando, ma rappresentando, per mezzo della compassione e del terrore perviene a purgarci da somiglianti passioni. (1) Spiega che per *discorso dilettevole* intende, quello che ha *numero*, *armonia* o sia metro e *melodia*: e

(1) Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας· ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Arist. Poet. cap. VI, pag. 7.

vi aggiunge che talvolta si fa uso separatamente di questi; perchè alcune parti si eseguiscono col solo *metro*, ed in altre si accompagna a questo la *melodia*.

Divide la tragedia in sei parti che chiama di *qualità:* e sono l'*azione*, il *costume*, la *sentenza*, il *discorso*, la *decorazione*, ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, e la *musica;* e chiama queste, *parti di qualità*, perchè regnanti in tutto il corso intiero della tragedia: a differenza di quelle che chiama poi altrove, *parti di quantità*, perchè si considerano solo nei membri separati della medesima; cioè il *prologo*, il *coro* e l'*episodio* e l'*esodo*, de' quali parlerà a suo tempo.

Insegna che l'*azione* o sia *soggetto con la disposizione del medesimo*, è la parte più considerabile della tragedia: poichè non imita il poeta i caratteri di questo o di quell'uomo ad altro fine che per imitare un'azione; ed il fine principale, che altri si propone è sempre la parte più importante d'ogni opera. Può, dic'egli, formarsi una tragedia senza caratteri: ma non è possibile il formarla senza soggetto. E se riuscisse ad alcuno di esprimere in un dramma perfettamente i costumi con luminosi concetti e sceltissima elocuzione, non conseguirebbe il fine della tragedia se ne trascurasse il soggetto: ed un dramma all'incontro, in ogni altra parte all'antecedente inferiore, ma di cui fosse il soggetto ben immaginato e ben condotto conseguirebbe senza fallo assai più facilmente il suo fine. Siccome una tela su la quale si vedessero gettati

confusamente a caso i più lucidi e vivaci colori, alletterebbe certamente i riguardanti assai meno d'un'altra, su la quale si scorgesse esattamente disegnato con la sola matita il semplice contorno di checchesia. Aggiungasi che i mezzi più efficaci de' quali si vale la tragedia per commovere e piacere, sono le peripezie e le riconoscenze; e queste non sono che parti del soggetto. Al soggetto o sia azione, servono le parti del *costume* della *sentenza* e dell'*elocuzione*. Avvertasi che qui per la parola *sentenza* *διάνοια* s'intende il concetto, il sentimento espresso in un discorso, qualunque esso sia; non quella breve massima universale, che sogliamo comunemente chiamar sentenza e che risponde alla parola Greca *γνώμη*. Ora spiegando questa lucidamente i pensieri degli uomini rappresentati, ne fa conoscere il carattere; e da questo si rende verisimile e quasi si prevede quello che essi faranno. Dice in oltre che dopo l'azione *delle cinque altre parti di qualità considerate nel corso intero del dramma, la parte più soave, più dolce e più allettatrice è la musica*. (1)

E pure, a dispetto d'un elogio così autorevole, una considerabil parte de' moderni critici vorrebbe relegar la povera musica ai soli cori. Conclude finalmente Aristotile questo Capitolo dicendo, che la parte di qualità che riguarda la decorazione o sia scena è bene in se stessa dilette-

(1) Τῶν δὲ λοιπῶν πέντε, ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Arist. Poet. cap. VI, pag. 8, *in fine*.

vole e seduttrice ψυχαγωγικὸν, ma che non appartiene all'artificio poetico, poichè il valore d'una tragedia sussiste ancora senza rappresentazione e senza attori: onde lo spettacolo o sia le apparenze son più cura dell'architetto che del poeta. Ed in fatti quando l'antica scena non si adattava fra' Greci e fra Romani, come abbiam provato, che al solo genere del dramma o tragico o comico o satirico e non già alle diverse speciali situazioni, nelle quali nel corso d'un dramma medesimo doveano ritrovarsi gli attori, era, dico, allora verissimo che di quella poco doveano aver cura i poeti: ma oggi che col favore de' cambiamenti di scena, possiam noi scaricar gli spettatori dal peso di figurarsi i particolari diversi luoghi necessari alle azioni subalterne, parmi obbligo indispensabile del poeta l'immaginarle ed il comunicarne le idee agli artefici destinati ad eseguirle.

Avrebbero bisogno in questo Capitolo di più chiara esposizione le parole di Aristotile, con le quali ei conclude la definizione della tragedia; cioè, *che sia questa una imitazione, la quale non già per mezzo della narrazione, ma del terrore e della compassione perviene a purgarci da tali passioni*. Avvertasi che quantunque si sia altrove protestato Aristotile che per la parola *passioni* ei non intende mai le interne passioni dell'animo, ma sempre il terribile e compassionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti; in questo luogo se ne vale nella prima significazione. È qui incontrastabile ch'egli pro-

pone cotesto *purgamento* come lodevole frutto e fine principale della tragedia, per cui si renda essa utile alla società. Dacier, Castelvetro, Pietro Vittorio e quasi tutti i più dotti interpreti si beccano il cervello a metter d'accordo Platone ed Aristotile: de' quali il primo scaccia la poesia dalla sua repubblica, come dannosa eccitatrice delle passioni, in molti passi del dialogo decimo della repubblica e specialmente nel seguente: *onde con ragione non ammettiamo la* Poesia *in una città, che debba di buone leggi esser fornita, perchè cotesta le irragionevoli inclinazioni dell' animo eccita, alimenta e fortifica e le ragionevoli distrugge:* (1) ed all' opposto Aristotile la raccomanda ed esalta come utile purgatrice delle medesime. Io lascio volentieri a chi l' ambisce la gloria d' ingegnoso conciliatore di sentenze così contradittorie: ed avrei piuttosto desiderato per mia istruzione, che si fosse più limpidamente spiegato Aristotile intorno alla cura che ci propone. Io non so in primo luogo se sotto la parola *κάθαρσις purgamento* voglia il nostro maestro che s' intenda la totale distruzione delle passioni o se la rettificazione delle medesime. Non posso immaginarmi ch' egli pretenda che si distruggano affatto, per-

(1) *Καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεν εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν ὅτι τοῦτο ἐγείρει τὴν ψύχην καὶ τρέφει, καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικὸν*. Così nel testo Greco del nitido, antichissimo Codice membranaceo Fiorentino che si conserva nella biblioteca imperiale, a differenza di tutte le edizioni.

chè distruggerebbesi l'uomo delle azioni del quale, o buone o ree che elle sieno, sono esse le universali motrici. Nè credo come alcuni critici credono che voglia Aristotile che con la frequenza degli spettacoli terribili e compassionevoli si famigliarizzi il popolo con tali oggetti e si perda così o si scemi in lui l'efficacia di quel terrore e di quella compassione degli altrui disastri, tanto per altro utile a promovere fra gli uomini le scambievoli necessarie assistenze. Se poi cotesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale che dee proporsi la tragedia, non dessi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime; ho bisogno d'essere istruito per qual via il terrore e la compassione la conseguiscano: e perchè non debbano usarsi che cotesti due soli farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi che sempre finalmente soffrissero gli scellerati ci atterrisce costantemente dall'imitarli; e se la compassione che sempre finalmente conseguissero i buoni ci allettasse costantemente a meritarla, sarebbe schiarito il mio primo dubbio. Ma questa non può mai essere la mente d'Aristotile: poichè gli eroi delle tragedie ch'ei commenda e propone per esemplari, sono per lo più scellerati e finalmente felici, come gli Oresti, le Elettre, le Clitennestre o gli Egisti: o buoni infelicissimi, come lo sventurato figlio di Laio in cui con pace di Plutarco e de' suoi dotti seguaci, non si trova altro vero delitto che quello d'aver così ingiustamente ed inumanamente punito un inno-

cente in se stesso. Ma quello che meno d'ogni altra cosa intendo si è la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedi in questa cura: e non tutti gli altri affetti umani da' quali le nostre azioni derivano. Son pur le umane passioni i necessari venti, co' quali si naviga per questo mar della vita; e perchè sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene. Or gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l'emulazione, l'avida ambizione degli acquisti, l'ansioso timor delle perdite e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi, son pure anch'essi fra quei venti che ci spingono ad operare e che conviene imparare a reggere, se si vuol procurare la nostra privata e pubblica tranquillità. Ci dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche più malvagio, ammira i grandi esempi delle eroiche virtù, che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni: e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figliuolo sacrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione d'un padre; scordarsi un amico di se stesso per non manca-

re all'amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunciare un beneficato per non essere ingrato al suo benefattore, all'acquisto o d'un regno o d'un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d'una sanguinosa ingiuria ingiustamente sofferta e non perdonarla solo all'offensore, ma porgergli la mano adiutrice in alcun suo grave pericolo: quando veggiamo, dico, le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie, che ne crediamo capace; ci lusinghiamo d'esser atti ancor noi ad eseguirle: e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che talvolta ci rendiamo abili ad imitarle. Ma non so all'incontro da qual passione ci purghi, nè di qual virtù c'innamori la rappresentazione d'una figlia inumana, che, in vece di commoversi alle miserabili voci della moribonda madre, che implora compassione e soccorso, anima, con orrore della natura, l'assassino a trafiggerla; e riman poi felice e contenta: nè di qual documento ci provvegga il raccomandato spettacolo de' laceri esposti cadaveri, l'ostentazione della carnificina di Edipo e gli ululati e le putride piaghe di Filottete. Nè so capire perchè della passione amorosa, tanto meno evitabile, tanto più comune e tanto più d'ogni altra bisognosa di freno, non abbiano a prodursi su la scena i teneri insieme ed ammirabili esempi che c'instruiscano a quai sacri doveri sia necessario e glorioso il sacrificarla: e perchè non

abbiano a reputarsi degne del coturno tante vincitrici di se stesse innamorate eroine; e ne debbano esser credute all' incontro degnissime le Fedre incestuose e le adultere Clitennestre; nè per qual utile o per qual diletto abbiano a preferirsi nelle tragedie a quelle delle virtù premiate le rappresentazioni delle scelleraggini impunite. Ma pure vuol costantemente Aristotile che il carattere orrido e funesto sia qualità essenziale ed impreteribile della tragedia, obbligata, secondo lui, a produrre per questo mezzo una specie di piacere a lei proprio: piacere che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tormenti: cioè dai colpi, dalle ferite, dalle lacerazioni o da' recenti o vecchi in pubblico esposti cadaveri. Se vuol che questi ingredienti sien utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano; anzi credo che per molti una tal medicina sia più insoffribile di qualunque infermità; e se ci consiglia a valercene perchè li creda efficaci a dilettarci; il consiglio ha gran bisogno d'esame.

Pur troppo è vero, ed ancor io lo conosco che il tetro spettacolo delle miserie altrui alletta l'attenzione d'una gran parte del popolo. Non va alcun infelice al patibolo, che tra la folla de' riguardanti: sappiamo che per le delicate donzelle Romane eran trattenimenti dilettevoli le stragi de' gladiatori: e veggiam giornalmente non pochi pascersi nella per loro deliziosa e replicata lettura delle insigni orridissime descrizioni delle pesti di Tucidide, di Lucrezio, d'Ovidio

e di Boccaccio. Ma in primo luogo cotesta ferina inclinazione, grazie al cielo, non è fra noi universale; nè lo era a' tempi d'Aristotile, poichè nel Capitolo decimoterzo ei difende Euripide da quelli, che a' suoi giorni lo condannavano in Atene del troppo funesto carattere delle sue tragedie. *Errano perciò coloro, che accusano Euripide di tener questo stile nelle sue tragedie, delle quali molte hanno fine infelice.* (1) E quando ancora una tale inumanità fosse affatto comune, quale utilità, qual ragione può giustificar mai la cura di fomentare un difetto? E di assuefarci a riguardar non con indifferenza solo, ma con detestabile piacere le carnificine de' nostri simili? Or fra tanti miei dubbi finchè alcuno più di me illuminato non mi rischiari, io non mi crederò mai permesso di rinunciare al senso comune per timore di contravvenire a qualche oscuro precetto d'un gran filosofo che io venero sempre, ma non sempre comprendo; e che, nei difficili passaggi, esperimento per lo più assai meno inesplicabile nel nudo testo originale, che negl'innumerabili, mal concordi fra loro, eruditi commentari de' solennissimi critici che, pietosi della nostra cecità ce lo rendono più tenebroso.

(1) Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι. Arist. Poet. cap. XIII, pag. 14.

CAPITOLO VII.

Qual debba essere la costituzione delle cose che compongono una tragedia. Ripete che questa dee formare un tutto di giusta grandezza. *Dichiara d'intendere per la parola* tutto *cosa che abbia* principio, mezzo e fine, *e definisce questi tre termini. Quale idea utile e chiara possa formarsi di questi insegnamenti. Passa a spiegare la parola* grandezza. *Dice d'intender per essa la mole, o sia il numero de' versi impiegati in una tragedia: e dice che non può darsene regola certa, dipendendo dall' estensione del tempo assegnato alla rappresentazione: e che sempre un dramma sarà di giusta grandezza, quando si sarà potuto in essa condurre un' azione alla sua catastrofe, per mezzo de' verisimili incidenti. Dacier vuol che si confermi la sua sentenza intorno all' unità del tempo da questo Capitolo medesimo, che visibilmente la distrugge.*

Avendo definita Aristotile la tragedia, e divisala nelle sue diverse parti di qualità c'insegna ora quale debba essere la costituzione delle cose che la compongono, dipendendo da ciò la perfezione della medesima. E ricominciando dalla prima definizione, dice di nuovo, *che la*

tragedia è imitazione d'un'azione che forma un tutto intiero e perfetto; e vi aggiunge *che abbia giusta grandezza. Perchè*, dic' egli, *può darsi cosa che faccia un tutto, ma non abbia grandezza proporzionata.* Prima di esaminar la grandezza, si dichiara che per la parola *tutto* egli intende cosa che abbia principio, mezzo e fine: che il *principio* nulla suppone necessariamente prima di sè; ma esige bensì dopo di sè qualche cosa o immediatamente o successivamente: che il *fine* all' opposto nulla dopo di sè, ma alcuna cosa esige che lo preceda: e che il *mezzo* ha bisogno di essere da altre cose e preceduto e seguitato. E che perciò quelli che scrivono tragedie, non debbono incominciare, o finire a caso l'orditura delle loro favole, ma regolarla a tenore dell' idea, che si è data della tragica imitazione. E qui ci ricorda che qualunque oggetto, per esser bello, convien che abbia giusta misura: cioè non sì minuta che confonda alla vista la distinzione delle sue parti: nè così enormemente distesa che non permetta di vederne insieme le proporzioni: come avverrebbe in uno impercettibile o in un immenso animale. Comparazione ammirabile di cui non è inutile la ripetizione, perchè ci fa concepire, che siccome la grandezza d' ogni soggetto, perchè sia bello, convien che si adatti alla facoltà visiva degli spettatori; così convien che si adatti la lunghezza d' un dramma alla memoria degli ascoltanti se si vuol che sia palese la sua bellezza. Si è compiaciuto a gran ragione Aristotile di que-

sto bellissimo paragone; e se ne vale perciò più volte, non solo nel presente trattato dell'arte poetica, ma nelle altre opere sue morali e politiche. Ricorra a Castelvetro ed agli altri eruditi commentatori chi è curioso di sapere le infinite significazioni, che possono darsi a questo semplicissimo canone, e chi è vago di leggerle esemplificate ne' passaggi d'antichi scrittori, che provano per altro assai spesso il contrario. Quella chiara idea che io ho potuto formarmi, per mia regola, del principio, del mezzo e del fine d'una favola drammatica, si riduce a ben poco: cioè che s'incominci a tenore dell'Omerico ὕστερον πρότερον da qualche azione subalterna, che prometta vicina la catastrofe e che somministri occasioni di dare al popolo le notizie degli antefatti, necessarie all'intelligenza della favola cioè con racconti o altre artificiose invenzioni che dissimulino la voglia di volere istruire: e non già tutte insieme per non aggravare in un tratto l'altrui memoria e confonderla; ma successivamente ed a proposito del bisogno: che si finisca con la catastrofe, cioè con l'ultima mutazione di stato del protagonista da buona in rea, o da rea in buona fortuna: e che il mezzo che si frappone fra il principio ed il fine, sia occupato da' necessari o verisimili incidenti, i quali preparino e producano poscia quel fine che intanto con artificiosa e dilettevole sospensione dal suo principio allontanano. Riguardo poi all'estensione, grandezza o per meglio spiegarci, al maggiore o minor numero de' versi d'un tragico

componimento, intendo che limpidamente ei decide che non può darsene regola certa e precisa, dipendendo ciò dal tempo, che assegnano ad uno spettacolo drammatico o i Magistrati, o l'uso, o l'arbitrio di chi a proprie spese ne somministra la rappresentazione: di modo che se durasse a' dì nostri il costume tenuto anticamente in Atene, di leggere o di rappresentar molte tragedie in un giorno, converrebbe regolar con l'oriuolo la parte che ne toccasse a ciascuna ed a proporzione di questa il numero de' versi della medesima. Onde conclude che rispetto alla grandezza, cioè al numero de' versi che la compongono, tanto il dramma avrà maggior bellezza, quanto più sarà disteso, purchè non incorra nell'avvertito svantaggio d'un immenso animale: e che non potendosi a cotesta *grandezza* prescriver termini cèrti, convien decidere *che gli avrà sempre giusti e convenevoli, quando si sarà potuto in essa condurre un' azione al cambiamento di buona in rea, o di rea in buona fortuna, per li successivamente l'un dall' altro nascenti verisimili o necessari incidenti che la producono.* (1)

Ognun chiaramente vede che in questo Capitolo non considera altro Aristotile che la fisica mole d'un componimento drammatico, riguardo al maggiore o minor numero de' versi che

(1) Ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς, ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γινομένων, συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους. Arist. Poet. cap. VII, pag.

possono dal poeta, scrivendolo, esservi senza taccia impiegati, e che perciò afferma non potersene dar certa regola, adducendone le convincenti ragioni: e pure il dottissimo Dacier vuol che qui si tratti del tempo, che può supporsi passato nel corso della rappresentazione d'un dramma, e che qui si decida esserne impreteribile misura la rappresentazione medesima. Or non solo non ha mai creduto Aristotile che non possa di questo tempo supposto darsi regola certa, ma l'ha data chiara e certissima, restringendolo ad un giro di sole. Onde Dacier, dichiaratissimo adorator di Aristotile, ma più della propria opinione, crede minore inconveniente il trovar contraddizioni nel suo infallibile oracolo; che il dubitar solamente di potere egli stesso essersi una volta ingannato.

CAPITOLO VIII.

Dalla sola unità del nome d'un eroe non si produce l'unità dell'azione. Difesa di Stazio. Elogio che fa Aristotile d'Omero, al quale contraddirebbe il rigido in apparenza suo susseguente assioma intorno all'unità dell'azione, quando non venga discretamente interpretato.

Perchè sia una l'azione non basta che sia uno il protagonista: perchè siccome dei molti avvenimenti, che giornalmente veggiamo occorrere, non è talvolta possibile di formar l'unità d'una sola favola; così le molte e diverse azioni d'un sol personaggio hanno bene spesso sì poca relazione fra loro, che non soffrono d'esser congiunte senza violazione della richiesta unità. Quindi, dice Aristotile, hanno manifestamente errato coloro, che, proponendosi di cantar tutte le imprese d'Ercole o di Teseo, han creduto che il titolo di Teseide o d'Eraclide, disegnando l'unità dell'eroe, fosse sufficiente a conservar l'unità del poema. Or qui il certamente dottissimo Dacier, su le tracce di Pietro Vittorio, che seguita ma non cita, si scaglia spietatamente contro di Stazio per la moltiplicità del soggetto dell'*Achilleide*. Dice che questi non avea letta la Poetica d'Aristotile, nè Omero, nè

Virgilio, e che, se avea letto questi ultimi, non ne avea punto compreso l'artificio. Non fa il minimo conto delle tante conosciute bellezze poetiche che si trovano nelle selve di cotesto Autore: nè di quelle che nella Tebaide gli hanno procurato gli applausi asseriti da Giovenale.

Si corre ai carmi e alla gioconda voce
Dell'amica Tebaide, allor che lieta
Fe Stazio la città col dì promesso:
Dolce così sono i legami ond'egli
Gli animi annoda: e con sì vivo e tanto
Desiderio e diletto ognun l'ascolta. (1)

Anzi armato il Dacier di tutto l'autorevole rigore del critico inesorabile Areopago, senz'ammettere alcun compenso di pregi e di difetti, lo condanna irrevocabilmente a far numero fra la turba de' cattivi poeti.

Continua quindi Aristotile a dimostrare il difetto della moltiplicità dell'azione con l'esempio d'Omero: il quale, dice egli, anche in questo, come in tutto il resto, superiore ad ogni altro, ha saputo o per scienza dell'arte o per felicità di natura e conoscere ed evitar questo scoglio: non facendo entrar nell'Odissea tutti gli avvenimenti d'Ulisse, come la ferita da lui ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso, nè

(1) *Curritur ad vocem jucundam et carmen amicae*
Thebaidos, laetam fecit cum Statius urbem,
Promisitque diem. Tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditor . . . . . .

Juven. Sat. VII, v. 82.

la pazzia che finse per non andare alla spedizione di Troja: perchè cotesti avvenimenti non procedono o verisimilmente o necessariamente l'uno dall'altro; onde così nell'Iliade come nell'Odissea non si è valuto che di cose relative all'azione principale. Dice di più che ogni imitatore, sia egli pittore, statuario o di qualunque altra sorte, elegge sempre un'azione sola per l'imitazione che intraprende, e che, essendo la tragedia imitazione di qualche azione, conviene che anche questa sia ed una ed intiera: e che le sue parti siano di tal maniera connesse, che trasponendone o togliendone una sola il tutto si cambi e si distrugga. E termina finalmente il Capitolo con la ripetizione del suo favorito assioma.

Tutto quello che può mettersi o togliersi senza che ne sia visibile l'eccesso o la mancanza, non è mai parte d'un tutto. (1)

Tutte le massime universali quanto sono splendide all'udirsi, tanto sono difficili e bisognose di discretezza e d'esperienza nell'applicarle ai casi particolari. Se questo luminoso assioma dovesse essere inteso senz'alcuna modificazione, all'uso dei per lo più tanto dotti quanto inesperti critici, condannerebbe Aristotile il suo infallibile Omero in questo Capitolo medesimo nel quale esaltandolo sopra ogni altro lo propone per esempio del suo rigido qui sopra

(1) Ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦτου ἐστιν. Arist. Poet. cap. VIII, tom. IV, pag. 10.

citato assioma dell'unità. E lo esalta appunto per aver, dic'egli, trascurati tutti gli altri accidenti occorsi ad Ulisse che non sono membri necessari dell'azione principale: e nominatamente la ferita da' quello ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso. Or nel libro decimonono dell'Odissea non solo non trascura Omero l'accidente della ferita; ma ne forma un minuto e disteso racconto di più di settantà esametri. Era necessario, lo so, per render verisimile la riconoscenza di Ulisse, d'informare il lettore che era nota alla sua vecchia nutrice Euriclea la cicatrice di cotesta ferita; ma nulla mancherebbe di necessario all'integrità dell'azione, se Omero, dopo aver brevemente detto che non la ignorava Euriclea avesse trascurato di narrare a lungo che Autiloco avo materno d'Ulisse, fosse venuto dal Parnaso in Itaca al natale di lui: che gli fosse stato deposto su le ginocchia appena nato dalla nutrice Euriclea: che Autiloco gli avesse imposto il nome: che cresciuto Ulisse andasse a visitar l'avo nelle sue case: che fosse ivi ricevuto con tenere accoglienze e da lui e dalla sua consorte Anfitea, bellissima quando era giovane, e da' figliuoli di questa: che se gli apprestasse un lauto banchetto pel quale si uccise un bue di cinque anni: che tagliato in vari pezzi fu in molti spiedi arrostito: che andasse ognuno dopo la cena a dormire: che il dì seguente fosse condotto su l'aurora ad una caccia nel monte Parnaso, tutto ingombrato di selve dove il vento fremeva: che eccitato dal rumor

de' cani e de' cacciatori, uscisse dal suo nascosto covile uno smisurato cinghiale: che lo assalì: ch'ei si difese: che lo uccise: che ne restò ferito: che gli fu legata la piaga: che, trasportato in casa fu diligentemente curato: e che ristabilito alfine fosse in Itaca ricondotto.

Questo non pare un accidente trascurato, come nè pure parrebbero necessari nell' ultimo libro dello stesso poema i più che duecento esametri che impiegano ne' loro colloqui le ombre de' Proci nell' esser condotte all' Erebo da Mercurio. E di tali, secondo la massima d' Aristotile *non discretamente applicata*, apparenti contraddizioni si troverebbero ad ogni passo non meno nell' Iliade che nell' Odissea d' Omero. Egli per cagion d' esempio appunto nel lib. VI dell' Iliade non teme di violare l' unità facendo impiegare a Glauco e a Diomede più di 120 esametri sul cominciare d' un combattimento per raccontarsi a vicenda le genealogie e le imprese degli avi loro che nulla conferiscono alla tela della sua favola. E dopo terminata nel lib. XIX dell' Iliade, con una solenne riconciliazione, l' ira d' Achille contro Agamennone, soggetto del suo poema, non mostra nè pure verun timore di alterarne l' unità, continuando a cantare una seconda ira d' Achille contro l' uccisore di Patroclo: e quindi la morte e gli strazi di Ettore ed i prolissi funerali dell' amico e poi quelli d' Ettore ancora; cose tutte che omesse non avrebbero punto scomposta non che distrutta la favola. Dunque non volendo come io

non voglio supporre difetti in Omero, nè contraddizioni in Aristotile, convien credere che un bel panneggiamento d' una statua benchè possa essere omesso senza distruzione della medesima ne divenga una legittima parte, purchè possano i riguardanti riconoscere sotto quel panneggiamento l'esatte proporzioni del nudo. A questa discretezza necessaria nel far uso de' precetti universali, non è possibile il prescrivere una regola sempre sicura; perchè la richiedono sempre diversa le diverse circostanze delle imitazioni, che s'intraprendono. Onde non abbiamo assai spesso altre scorte che l'esperienza e soprattutto il buon giudizio, dono raro e gratuito della natura; del quale non tutti abbondano quei severi giudici che così autorevolmente decidono: Ma di tutto ciò si è altrove lungamente parlato.

CAPITOLO IX.

Che i propri doveri del poeta lo esentano da quelli dell' istorico. Ragioni insussistenti che deducono da questo canone quei che sostengono che i romanzi in prosa sieno poemi. Che il discorso in versi impiegato a qualunque uso benchè non sia epico o drammatico non perde mai le qualità di poesia, siccome mai non può acquistarla il discorso in prosa. L' arte del poeta è più filosofica di quella dello storico; perchè ha per oggetto le idee universali e l' altro le particolari. Inutilità per gli artefici delle troppo minute filosofiche ricerche. Non è necessario che sien noti i soggetti che si scelgono; perchè non è considerabile il vantaggio che con ciò si procura. Delle favole episodiche: perchè condannabili e perchè tal volta scusabili. Dell' inaspettato; e sue differenze.

Avendo parlato Aristotile nell' antecedente Capitolo dell' unità, dell' integrità e della connessione delle favole epiche e drammatiche; circostanze che di rado si trovan ne' fatti istorici, esposti come sono avvenuti; dice che da cotesti doveri del poeta da lui qui sopra spiegati si deduce che non è obbligato il poeta ad esser istorico: anzi che ha egli oggetto affatto da quello

diverso; poichè l'oggetto dello storico che non è imitatore, è solo il raccontar fedelmente gli eventi come sonò accaduti: ma quello del poeta all'incontro è il rappresentarli come avrebbero dovuto verisimilmente e necessariamente accadere l'uno derivando dall'altro. E che perciò il poeta epico e drammatico non differisce dallo scrittore di storie nel solo metro. Poichè (dice egli) se si ponesse in versi la storia d'Erodoto, *rimarrebbe come era in prosa sempre una specie d'istoria ancora in versi*. (1) Ma differisce ancora nel rappresentare i fatti quali avrebbero dovuto succedere e non istoricamente quali sono essi succeduti.

Di questo aureo assioma del nostro filosofo come di quello di Platone nel *Fedone*, dove dice: *che se il poeta dee esser poeta, convien che componga favole e non discorsi* (2), e di alcun altro passaggio venerabile per l'antichità e credito degli autori, ma torto in senso visibilmente assurdo si sono valuti nel fine del passato secolo quei dotti critici che han preteso di sollevare i romanzi in prosa alla graduazione di poemi; sentenza che accomunerebbe ad Omero e Virgilio non solo i dialoghi di Platone, ma

(1) Εἴ γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τιθέναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἦν εἰ ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων. Arist. Poet. cap. IX, tom. IV, pag. 10.

(2) Ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους. Plat. Phædo, Opreum Græc. Lat. Paris. apud Henric. Steph. 1578, *in-folio*, tom. I, pag. 61, B.

di Luciano, Apuleio e tutti i prosatori novellieri, perchè compositori di favole. Fin da bel principio ha pur detto Aristotile in questo trattato che l'imitazione poetica si distingue dalle altre imitazioni; perchè si fa col *discorso sottoposto alle leggi del metro ed ornato di numero* e *d'armonia*. E quando ha detto che l'epopea fa la sua imitazione *con discorsi semplici* τοῖς λογοις ψιλοῖς, subito ha spiegato ciò che intendeva per *discorsi semplici* soggiungendo *cioè coi soli metri* ἢ τοῖς μέτροις. E che quell'ἢ sia preso in senso di *cioè* e non di *o pure* ha provato ad evidenza Pietro Vittorio con vari passi d'Aristotile medesimo: e con le assurde conseguenze che altrimente spiegandolo ne deriverebbero; come si è già nel primo Capitolo del presente estratto pagina 22 e 23 più diffusamente esposto. Sicchè vuole Aristotile che il discorso del poeta, per distinguersi dalle altre imitazioni quando ancora non possa o non voglia valersi del numero e della melodia come suole avvenir nell'epopea, vuol dico che il discorso poetico abbia almeno quella ψιλὴν semplice interna musica che nasce dalle sole leggi del metro; e che non perde la qualità di musica, (1) benchè sia scompagnata dalla melodia. Quando dunque ha pronunciato Aristotile *che nella possibilità e nella verisimilitudine de' fatti che si narrano o rappresentano e non ne' versi*

(1) Vedi nel cap. I del presente Estratto pag. 17 nella definizione della parola *melodia*.

consista la differenza che corre fra l'istorico ed il poeta; e quando ha detto Platone *che chi dee esser poeta, dee comporre favole e non discorsi;* convien credere che abbiano inteso entrambi di parlar della poesia drammatica ed epica in particolare; ma non già della poesia in genere impiegata in tanti usi diversi da tanti celebri antichi scrittori che senza narrare e rappresentar favola alcuna sono stati e chiamati e creduti poeti e poeti divini. Non ignoravano certamente Platone ed Aristotile i principii, gl' impieghi ed i progressi della poesia che ha poi Orazio rammentati nella sua epistola ai Pisoni.

(1) Pensa o Pison che il sacro Orfeo de' Numi
Interprete fedel, pose primiero
Agli uomini in orror, selvaggi ancora,

(1) *Silvestres homines sacer, interpresque Deorum*
Cædibus, et victu fœdo deterruit Orpheus,
Dictus ab hoc lenire tigres rabidosque leones.
Dictus et Amphion Tebanæ conditor arcis
Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
Ducere, quo vellet. Fuit haec sapientia prima
Publica privatis secernere; sacra profanis;
Concubito prohibere vago; dare jure maritis;
Oppida moliri; leges incidere ligno;
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus
Tyrteusque mores animos in martia bella
Versibus exacuit; dictae per carmina sortes;
Et vitae monstrata via est; et gratia regum
Pieriis tentata modis; ludusque repertus:
Et longorum operum finis. Ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae solers, et cantor Apollo.
Horat. Poet. v. 391.

Le stragi alterne e la ferina vita.
Onde fu detto poi ch'ei delle belve
Mansuefar la ferità sapesse.
Così pur d'Anfion, perchè di Tebe
Le mura edificò, disser che a' sassi
Diè moto a suon di cetra e lor seguaci,
Con dolci accenti a suo piacer condusse.
Che del saper d'allora eran gli oggetti
Fra la privata e pubblica ragione
Metter confin: dalle profane cose
Le sacre separar: vietar le incerte
Confuse nozze: ai maritali letti
Prescriver norme: edificar cittadi:
Leggi incider ne' tronchi: e quindi i vati
Ebbero e i versi lor divini onori.
Poi co' carmi inspirar guerriero ardire
Seppe Omero e Tirteo. Reser ne' carmi
Per gli oracoli lor risposta i Numi:
In dotti versi altri scoprì le arcane
Vie di natura, onde ogni cosa ha vita:
Seppe assalir la melodia de' carmi
Il cor de' regi e con gli scherzi suoi
Seppe addolcir delle lung'opre il fine.
Tutto ciò dei pensar, perchè a vergogna
Non ti recassi mai la lira, il canto,
Il commercio d'Apollo e delle Muse.

Non è dunque la Poesia se non se una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale: e fa la sua imitazione col metro, col numero e con l'armonia; e questa imitatrice lingua artificiosa che da tutte le altre imitazioni è distinta, può essere impiegata a narrare; e si formano allora

poemi epici: può essere impiegata alle rappresentazioni delle azioni umane; e si formano allora poemi tragici, comici o pastorali: se ne può far uso nell'esprimere gli affetti d'un uomo che o invaso da un Nume o trasportato dalla meraviglia o agitato da una passione, esalta un eroe o spiega i vari moti dell'animo suo o dell'altrui; e si formano allora poemi lirici: ed in tutti questi diversissimi impieghi chiunque sa sempre valersi di cotesta distinta artficiosa lingua imitatrice del discorso naturale sempre indifferentemente è poeta; siccome sempre indifferentemente son ballerini quelli che sanno sottoporre i lor passi ed i moti loro alle leggi del numero, cioè della cadenza: e non meno son ballerini quando si valgono de' loro moti e passi artificiosi per imitare unicamente i naturali senz'alcun'altro particolar disegno; come quando intraprendono una seconda imitazione cioè di rappresentare coi loro moti e passi regolati, imitatori de' liberi, i caratteri, le passioni e le favole intiere. E siccome questi ancor che imitino ad eccellenza ciò che lor piace se non si sottopongono alla rigorosa cadenza, possono ben dirsi ottimi attori, ma non già ballerini; così il poeta o racconti o tessa favole o ammaestri o esprima caratteri o passioni se non si vale in qualunque di queste imprese della sua primitiva facoltà, cioè della favella legata imitatrice della sciolta per la quale l'arte sua si distingue; può ben egli divenire ottimo narratore, ottimo tessitore di favole, eccellentissimo pittor di caratteri e di passioni;

ma non può perciò aspirare al nome di poeta; poichè come abbiam detto altre volte ogni poesia è imitazione: ma non ogni imitazione è poesia: ed il nome di poeta si acquista unicamente con l'uso di quella privativamente sua legata e sonora favella capace a proporzione degl'impieghi che se ne fanno non solo di metro, di numero e d'armonia; ma di voci elette di figure e di frasi a lei sola permesse per le quali ha meritato d'esser chiamata la favella de' Numi.

Ma quanto è vero che per esser poeta è indispensabile la legge del metro che lo distingua, altrettanto è verissimo che l'osservazione sola di questa legge non basta per divenir *buon poeta:* perchè ha bisogno ancora per esser *buono* e di dottrina e di buon giudizio e di fantasia e d'invenzione e di condotta e di molte altre facoltà le quali sono necessarie anche ad altri imitatori: onde bisognano anche a lui, ma dagli altri non lo distinguono. Non può alcuno chiamarsi propriamente soldato se non è ascritto alla milizia e non ne osserva le leggi: ma non basta l'essere ascritto alla milizia e l'osservarne le leggi per meritare il nome di *buon soldato;* poichè per esser tale bisogna ancora destrezza, prudenza, coraggio ed altre molte qualità che il soldato ha comuni con infiniti professori d'altri mestieri. E siccome noi d'un soldato mancante di coraggio o di destrezza ottimamente diciamo ma figuratamente *costui non è soldato:* non negandogli con ciò il carattere di soldato, ma la qualità di buono; così dobbiamo credere

che quando Platone ed Aristotile han detto che la sola osservazione delle leggi metriche non caratterizza il poeta abbiano inteso di dire il *buon poeta;* altrimenti avrebbero assurdamente preteso di distinguere il poeta dagli altri imitatori per mezzo di quelle qualità appunto che con gli altri imitatori lo confondono.

Confesso d'aver repugnanza e rossore io medesimo di trattenermi tanto su tal materia e di tornar così nuovamente alle prove d'una palpabile verità naturalmente sentita e conosciuta da ognuno che non sia stato sedotto dai sostenitori dell'irragionevole paradosso che confonde la prosa e la poesia. Ma sono tanti ed alcuni di essi tanto stimabili per la vasta loro erudizione quelli che unicamente se ne vagliono per oppugnar le comuni opinioni; e ricercano questi con tanto studio tutti i passaggi di antichi scrittori che possono esser torti a favore della strana loro sentenza; che quando di bel nuovo in alcuno di questi io per avventura m'avvengo son forzato per iscoprirne i paralogismi di bel nuovo a parlarne; incomoda ma pur troppo frequente conseguenza dell'abuso che i dotti quasi generalmente fanno della loro dottrina deformando e confondendo per correr dietro alle nuove scoperte le più nette le più chiare e le più semplici idee, delle quali la benigna natura ci ha gratuitamente forniti.

Da queste premesse conclude Aristotile che l'arte del poeta è più grave più studiosa e più filosofica che quella dello storico, perchè l'og-

getto del poeta sono per lo più le idee universali τὰ καθόλου, ma quelle dell' istorico le particolari ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει: si propone il poeta di esporre in genere ciò che farebbe verisimilmente ogni uomo iracondo valoroso ed intollerante: e per esemplificare poi il general carattere lo particolarizza col nome d'Achille. Ma lo storico non si propone altro nella sua narrazione che la particolare idea d'un tal uomo che chiamavasi Achille; e racconta fedelmente ciò ch'esso ha fatto, ancor che qualche volta non paia nè verisimile, nè conseguente ch'ei lo facesse. E perchè meglio si concepisca cotesta differenza fra i concetti generali e particolari, vuol che da noi si osservi e riconosca fra i poeti comici e satirici. Ed in fatti è chiaro che il poeta comico non si propone per lo più di rappresentare un particolar fatto istorico veracemente avvenuto; ma se lo propone bensì il poeta satirico che si restringe nel solo oggetto dell'odio suo. Quando per cagion d'esempio intraprende Terenzio di comporre una commedia, concepisce preventivamente l'idea generale de' vecchi sospettosi e difficili, de' giovani imprudenti e trasportati dalle passioni amorose, de' servi sfacciati e fraudolenti; e poi ne particolarizza il general carattere, imponendo loro ad arbitrio i nomi di Simone, di Panfilo e di Davo. Ma quando il satirico Archiloco vuol diffamar co' suoi versi Licambe non ricorre che alla particolare idea delle qualità detestabili del particolar suo nemico.

Ma coteste analitiche metafisiche ricerche delle prime cagioni produttrici de' nostri concetti e delle nostre idee possono ben essere plausibili in una cattedra filosofica; ma sono oziosi e per lo più dannosi trattenimenti per chi ha bisogno di apprendere la pratica dell'arte, alla quale aspira; poichè si fa così un reprensibile dispendio di tempo nell'apprendere, o più tosto nel procurar bene spesso inutilmente d'apprendere, gli arcani e mal sicuri principii di quelle attività che tutti abbiamo già per natura; e s'incorre nello stesso ridicolo inconveniente, nel quale incorrerebbe chi per insegnare ad un fanciullo a passeggiare o a danzare, incominciasse dallo spiegargli quanti muscoli e quanti nervi sono necessari ai moti delle sue gambe: e quando i primi debbano gonfiarsi per accorciarsi od assottigliarsi allungandosi: e come debbano i secondi ne' loro diversi impieghi diversamente tendersi o rallentarsi.

Procedendo quindi Aristotile a parlar della scelta de' soggetti per le tragedie, dice: che se la scelta cade su fatti noti hanno questi il vantaggio d'esser creduti più facilmente veri: poichè non v'è fatto il qual possa credersi che in teatro più verisimilmente succeda di quello che si sa esser già altrove realmente succeduto. Ma ci avverte che questa circostanza non è assolutamente necessaria. In primo luogo perchè anche i fatti noti sono ordinariamente noti a pochi, e piacciono ciò non ostante a tutti: secondariamente perchè anche ne' veri fatti storici può in-

contrarsi quel visibile verisimile e quel conseguente, al quale è obbligato il poeta. E finalmente perchè l'esperienza dimostra che anche i soggetti puramente inventati possono ottener la pubblica approvazione; come l'avea già ottenuta in Atene un dramma di questa specie intitolato il *Fiore* del celebre, ai tempi suoi, tragico poeta Agatone.

Delle favole semplici crede Aristotile l'*episodiche* le peggiori: e chiama episodiche quelle nelle quali gli episodi non sono verisimilmente o necessariamente connessi. Dice che in questo difetto cadono per propria colpa i cattivi poeti: e che vi cadono tal volta i buoni per compiacenza per gli attori quando per dare occasione ad alcuno di essi di porre in uso qualche sua distinta abilità, si diffondono più del bisogno o trascurano l'esattezza dell'ordine. Si avverte che cotesto motivo per cui s'inducono talvolta i buoni poeti a dilungarsi dalle regole loro ci vien suggerito da Aristotile come legittima scusa quando nel Cap. XXV ci provvede delle difese delle quali contro gli assalti dei critici possiam canonicamente valerci.

Dopo tanta indulgenza ritorna il nostro filosofo a' suoi rigori: ed inculca di bel nuovo al pari dell'integrità delle favole, il *terrore e la compassione* (1) che vuol che da esse indispensabilmente si producano come sorgenti di meraviglia, particolarmente quando giungono ina-

(1) Τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν. Arist. Poet. cap. IX, tom. IV, pag. 11.

spettate. Della privativa efficacia che attribuisce Aristotile a queste due sole passioni di purgarci da tutte le altre, si è già parlato diffusamente per l'innanzi ed ingenuamente confessato fin dove io sia giunto ad intenderla. Onde passo a spiegar gli ultimi periodi di questo Capitolo, degnissimi d'un tanto maestro. Ei dice dunque che l'*inaspettato* produce meraviglia e diletto; ma non già l'*inaspettato casuale*. Che l'*inaspettato* meraviglioso e dilettevole nasce dagli avvenimenti che lo spettatore non attendeva; ma nel vederli succedere si ricorda degli antecedenti a lui noti ed è convinto che in conseguenza di quelli doveano necessariamente succedere. E che ancora l'*inaspettato casuale* può partecipar talvolta di questo vantaggio, quando lo spettatore ha motivo di attribuirgli qualche verisimile antecedente cagione: come successe in Argo quando la statua d'un certo Mizio cadde per se stessa inaspettatamente ed uccise alla vista di tutto il popolo l'uccisore di quello. Accidente che parve ad ognuno non già prodotto dal caso, ma dalle regolate disposizioni di una giustizia superiore.

CAPITOLO X.

Divisione delle favole in semplici ed implicate. Spiegazione delle medesime. Che non è lo stesso il nascere una cosa dall'altra e l'esser collocata una dopo un'altra cosa. Dimostrazione di questo assioma. Difesa di Cornelio.

Divide qui Aristotile le favole drammatiche in *semplici* ed *implicate*: perchè tali sono in se stesse tutte le azioni umane, delle quali sono imitazioni le favole. Ei chiama semplice quella la quale è, siccome altrove ha definito, una e continua: e va al suo fine senza valersi nè di *peripezie* nè di *agnizioni*, cioè di riconoscenze; e per implicata intende quella che per mezzo di riconoscenze o di peripezie o delle une e delle altre insieme, procede e giunge al suo termine; purchè dalla costituzione medesima della favola sian esse dedotte in guisa che in virtù degli antecedenti compariscano sempre o verisimili o necessarie. E qui ci ricorda una utilissima distinzione da lui fatta anche altrove, perchè non incorriamo in un sofisma, nel quale giornalmente per inavvertenza si cade: cioè *che non è lo stesso il nascere l'una da un'altra, o l'una dopo un'altra cosa*. (1); poichè in fatti è ben pro-

(1) Διαφέρει γὰρ πολὺ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε, ἢ μετὰ τάδε. Arist. Poet. cap. X, pag. 12.

dotto successivamente in un arbore dal tronco un ramo, dal ramo un fiore e da questo un frutto; ma non è così prodotta in un vocabolario l'una voce dall'altra; benchè sia l'una dopo l'altra successivamente disposta. Non trascura il nostro Dacier di mendicare anche in questo Capitolo le occasioni di riprender Cornelio come fa in tutta la sua esposizione della Poetica d'Aristotile e per lo più ingiustamente. Avea detto Cornelio *che le riconoscenze sono di grandissimo ornamento alle tragedie, ma d'un incomodo lavoro al poeta:* e ne avea accennate le difficoltà: ma Dacier decide, *che le difficoltà delle riconoscenze non son quelle addotte da lui: e che l'unica difficoltà nasce dalla inabilità del poeta che più atto a parlar con l'ingegno che col cuore, non sa spiegar le grandi passioni che dalle riconoscenze si destano.*

Se fosse Dacier stato artefice prima di far da maestro avrebbe esperimentato come avea sperimentato Cornelio che il dare al popolo tutte le molte per lo più antecedenti notizie necessarie a rischiarar l'intrico, donde dee nascere una riconoscenza; il darle non tutte insieme per non far che un poema drammatico degeneri in narrativo, per non annoiare ed aggravar troppo la memoria dello spettatore, che malagevolmente potrebbe poi sovvenirsene al bisogno; l'andarne opportunamente suggerendo di tratto in tratto la parte necessaria allo schiarimento del prossimo incidente; il far che coteste non paiano istruzioni del passato, ma membri necessari di quel-

la particolare azione che si sta attualmente rappresentando in teatro; e l'evitar soprattutto che non inciampi in alcuna di coteste necessarie istruzioni il corso di qualche passione già mossa, e così si rallenti e svanisca; oltre il considerabile imbarazzo di sfuggir la confusione, l'oscurità e l'inverisimilitudine nel rappresentare al popolo nel soggetto medesimo un vero ed un supposto personaggio, il quale secondo le diverse sue situazioni ha sempre relazioni diverse: dopo dico tutta questa esperienza avrebbe Dacier conosciuto a sue spese che un somigliante faticoso lavoro è assai men facile che il mettere in mostra in qualche nota critica una non sempre tanto opportuna, quanto pellegrina erudizione: e non avrebbe detto per punger Cornelio che la difficoltà delle riconoscenze nasce dal non saper far parlare il cuore nelle grandi passioni che queste risvegliano. Le grandi passioni in primo luogo non sono effetto privativo delle riconoscenze; anzi queste appunto assai spesso, sciogliendo tutti i nodi che sospendean la catastrofe, mettono in calma le grandi passioni già mosse. In secondo luogo Cornelio ha ben dimostrato in cento passi delle sue tragedie ch'ei sa far parlare così bene il cuor che l'ingegno. E quando ancora avesse egli in questa parte lusingato alcun poco più del dovere il gusto regnante di quel tempo in cui scriveva; per le infinite bellezze universalmente ammirate, delle quali abbondano i drammi suoi, meritava bene da un critico Francese il padre della Francese tragedia quella indulgenza

almeno che non ha negata Orazio a tutti i poeti del mondo.

(1) Quando molte in un'opra io splender vegga
Beltà sincere, a tollerar son pronto
Qualche difetto a cui talvolta espone
La scarsa cura, o da cui mal difende
Ogni mortal la debolezza umana.

Nell'esporre oltre a ciò il presente Capitolo ha scoperta Dacier una finora ignota novissima legge drammatica, cioè che le riconoscenze non possono essere il soggetto d'un dramma. Dal testo Greco di questo Capitolo non veggo come abbia potuto dedurla; ed è certo che nè Enzio, nè Pietro Vittorio, nè Castelvetro han sognato di ritrovarvela, nè chiaramente espressa, nè implicitamente indicata. E non saprei immaginarmi per qual ragione una riconoscenza non potesse, come ogni altro avvenimento umano, esser talvolta un incidente subalterno che fa strada all'azione principale; e talvolta ancora l'azion principale medesima, cioè il soggetto del dramma. Quando cotesta riconoscenza è l'ultima catastrofe, come può negarsegli la graduazione di soggetto? La riconoscenza nella persona d'Edipo, del reo ignorato che si cercava, non è il soggetto dell'Archetipo delle tragedie? Ma bisognava inventare una legge per poter dire che Cornelio l'aveva violata nel suo Eraclio.

(1) *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis*
Offendar maculis, quas vel incuria fudit,
Vel humana parum cavit natura.

Horat. Poet. v. 351.

CAPITOLO XI.

Della riconoscenza *e della* peripezia. *Loro differenze ed effetti. La* passione *terza qualità indispensabile d'un' azione secondo Aristotile. Dichiarazione del medesimo che per la parola* passioni *non intende quelle dell' animo; ma i fisici patimenti del corpo. Difesa dell' interpretazione di Cornelio delle parole* le morti in palese. *Dubbi su la moderna regola di non insanguinare la scena.*

Spiegando ora Aristotile le *peripezie* e le *riconoscenze* dice, che la peripezia è un inaspettato, ma sempre necessario o verisimile cambiamento di fortuna: quale è quello che succede nella persona di Edipo, quando è precipitato nell' orrida certezza del suo minacciato parricidio ed incesto dalle ragioni medesime, che gli sono addotte da chi crede consolarlo, convincendolo della vanità de' suoi timori: o come è l' altro che s' incontra nel *Linceo*, tragedia di Teodecto: dove con improvvisa vicenda Linceo per ordine di Danao condotto a morte, rimane felicemente in vita: e resta all' incontro miseramente ucciso Danao che dell' altro avea comandato lo scempio.

Segue quindi a dire che la *riconoscenza*, come il nome dimostra, è il passaggio che fanno

dall'ignoranza alla notizia e perciò dall'amicizia all'odio, o da questo a quella le persone destinate dal poeta alla felicità o alla miseria. E che di tutte le riconoscenze quella è la bellissima che s'incontra, come nell'Edipo, congiunta con l'*ultima peripezia*. Vi aggiungo la parola *ultima*, che non si trova nel testo, perchè tale è appunto la riconoscenza dell'Edipo addotta in esempio da Aristotile: il quale non potrebbe altramente intendersi; perchè tutte le riconoscenze ancor che non sian le ultime, son per natura congiunte a qualche specie di peripezia. Accenna che vi sono altre più comuni riconoscenze; come quelle che si fanno per mezzo di cose inanimate o di fatti da' quali vengono scoperti gli autori. Ma ripete che sempre la più bella sarà quella che ha prima commendata: perchè produrrà compassione o timore, che sono secondo la sua sentenza i propri oggetti della tragica imitazione: e perchè l'esser altri o misero o felice da tali cambiamenti deriva. Dice di più che la *riconoscenza* può esser semplice o doppia; *semplice* quando una persona riconosce un'altra dalla quale essa era già conosciuta: e *doppia* quando due persone scambievolmente si riconoscono, come si riconoscono in Tauride Ifigenia ed Oreste nella tragedia d'Euripide.

Conclude il nostro filosofo questo Capitolo aggiungendo alla *riconoscenza* ed alla *peripezia* anche una terza parte della favola secondo lui indispensabile, riguardante al soggetto, cioè il πάθος la *passione*. Ma perchè non prendiamo

equivoco, confondendo i fisici patimenti del corpo con le passioni dell'animo, spiega la sua mente così: *La passione è un' azione distruttiva e dolorosa: come le morti in palese, i tormenti, le ferite e tutte le altre cose di tal fatta*. (1)

Cornelio spiega le parole, *le morti in palese* *οἱ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*, *le morti in ispettacolo*: Enzio *le morti che si espongono al pubblico* (2), ed in circa nella stessa maniera tutti gli altri interpreti. Ma Dacier vuole che Cornelio abbia male inteso il testo: e che le parole d'Aristotile significhino *le morti che lo spettatore chiaramente comprende; che altrove succedono o succederanno, ma che egli attualmente non vede*. E ciò perchè altramente secondo lui Aristotile si opporrebbe alla pratica de' Greci *di non insanguinar la scena*. Cotesta regola *di non insanguinar la scena* che si pretende fondata su la pratica de' Greci, ha bisogno per me di molta spiegazione. Io non posso intenderla nel suo senso letterale e positivo: perchè discorderebbe appunto dalla pratica de' Greci da Dacier citata. Non s' insanguina forse la scena quando Eschilo fa inchiodar vivo Prometeo alla Scitica rupe per comando di Giove? Non s' insanguina forse quando Sofocle espone Edipo in teatro privo degli occhi svelti allor allora dal-

(1) *Πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρὰ, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι, καὶ αἱ περιωδυνίαι, καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα*. Arist. Poet. cap. XI, pag. 13.

(2) *Mortes quae palam exhibentur*.

la sua fronte ancor grondante di caldo sangue, e tutto immondo della recente carnificina il volto, il petto e le mani? Non s'insanguina forse quando si veggono in iscena e la moglie ed i figliuoli d'Ercole da lui miseramente trafitti ed ancor palpitanti? Non s'insanguina dico quando Aiace s'abbandona col petto su la nuda spada da lui stabilita con l'else in terra a tal uso? Si dian pure i critici la tortura che vogliono per sostener che Aiace non s'uccida in palese, non potranno essi assolutamente negare che si fanno immediatamente dopo la ferita lunghissime scene intorno a lui trafitto e visibile: poichè la sua donna Tecmessa, e il suo fratello Teucro e tutto il coro gli si affannano intorno, lo cuoprono e scuoprono e s'affaticano a sollevarlo dal terreno, al quale è quasi inchiodato, onde non può esservi stato trasportato ed il luogo visibile è sempre lo stesso. Non può dedursi tal regola nè pure da quella d'Orazio che vieta di esporre in iscena gli orrori ed i portenti incredibili, perchè come spiegheremo nel Capitolo XIV l'oggetto di questo divieto non è l'effusione del sangue, ma l'abuso della credenza del popolo. Nè può intendersi metaforicamente come se l'uso di morire in iscena fosse condannato dalla pratica de' Greci: poichè Alceste vi muore a suo bell'agio: ed Ippolito vi termina la tragedia con l'ultimo suo sospiro. Se si vuol poi finalmente che per cotesta legge di non insanguinar la scena sia ben permesso il mostrare un personaggio che va certamente a morire, farne sentir le ultime voci e

farlo anche tornare in iscena ferito a morte; e morirvi se si vuole; e che la proibizione unicamente cada su l'atto di darsi o di ricevere a vista del popolo un colpo mortale, come vuol che l'intendiamo Dacier oltre gli esempi incontrastabili d'Aiace e di Prometeo opposti alla sua sentenza; io non saprei indovinar la ragione di tal divieto e specialmente fra i Greci che cercano a bello studio le più funeste ed orribili situazioni per farne spettacolo. Se mai per avventura si fossero essi astenuti dall'usar frequentemente cotesta azione, perchè abbia paruto loro difficile il rappresentarla verisimilmente in teatro; la difficoltà a' giorni nostri è svanita; poichè non v'è giocolatore di piazza che non sappia oggidì, con evidenza che gareggi col vero, fingere in presenza di tutto un popolo d'immergersi un pugnale nella gola o nel petto e di ritrarlo macchiato d'una visibile e sanguinosa ferita. Ma lode al cielo a' dì nostri non è la difficoltà di eseguirle quella che rende così rara su i moderni teatri la rappresentazione di somiglianti atrocità. Ma senza beccarsi inutilmente il cervello per rintracciare la sorgente di cotesta regola tanto vantata a' dì nostri, quanto poco spiegata; a me pare che le parole d'Aristotile *οἱ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*, *le morti in palese* possano ottimamente significare la mostra de' cadaveri, della quale hanno cura di far uso i tragici Greci sul loro teatro: e chiunque ha con esso qualche leggiera famigliarità non può non averlo osservato. All'aprirsi d'una porta il ca-

davere d' Agamennone si presenta agli spettatori nella tragedia di questo nome scritta da Eschilo: e non per altro che per adornarne lo spettacolo. Così quello di Fedra nell' Ippolito d' Euripide: anzi nell' Andromaca dell' autore medesimo si fa trasportare in pochi momenti da Delfo in Ftia quello dell' assassinato Pirro; unicamente per non defraudare il dramma d' un così allora gradito, e secondo Aristotile, propriamente tragico condimento.

CAPITOLO XII.

Delle parti di quantità. *Loro* nomi *e spiegazioni. Che la parola* discorso λέξις, *è qui ed altrove impiegata da Aristotile in senso di* discorso in musica. *Che dalle parole di Aristotile si argomenta che il coro de' Greci era collocato sul loro teatro, ma in luogo diverso da quello degli attori. Origini, cambiamenti ed abusi del coro. In qual maniera l'uso del coro ne' drammi sia utile e verisimile. Divisioni de' drammi in* scene *ed* atti, *tardi inventate da' grammatici Latini e con poca felicità assegnate. Spiegazione de' due precetti di Orazio intorno al numero degli atti e de' personaggi. Che le ariette del moderno teatro conservano il nome e la forma delle strofe delle Greche tragedie.*

Avendo fin qui esposte Aristotile *le parti di qualità:* cioè quelle che debbono considerarsi nel tutto insieme d'una tragedia, come la *favola*, il *costume*, la *sentenza*, il *discorso*, la *decorazione* e la *musica*, viene ora, e non so perchè così tardi, ad esporre le altre parti che chiama di quantità, le quali hanno a considerarsi non già nel tutto insieme, ma ciascuna separatamente nei membri particolari de' quali il

corpo intero della tragedia è formato. Dice che coteste *parti di quantità* son quattro; *prologo*, *episodio*, *esodo* e *coro*. Che *prologo*, o sia primo discorso, è tutta quella parte della tragedia, che precede alla prima uscita del coro: che l'*episodio* o sia aggiunta è tutto quello che si trova racchiuso fra l'uno e l'altro canto del coro: che *esodo* o sia esito o fine è tutto quello che rimane dopo il coro ha per l'ultima volta cantato; e suddivide la quarta parte di quantità, cioè il coro in *parados*, *stasimon* e *commi*: dichiarando che chiamasi *parados* tutto il discorso che fa il coro quando comparisce la prima volta in teatro: *stasimon* tutto ciò che il coro già *stabilito* come la parola significa e fermo in teatro, canta in tuono grave e posato: astenendosi perciò dai piedi metrici troppo precipitosi e solleciti come sono l'anapesto ed il trocheo: e che finalmente i *commi* voce derivata dal verbo *copto* κόπτω, che significa percuotere, sono *i pianti ed i lamenti del coro in comune con quelli che si odono dalla scena* (1). E si spiegano con la parola *commi* perchè cotesti lamenti erano accompagnati dalle percosse che solevan darsi su la fronte, sul petto ed altrove per esprimere il loro disperato dolore.

Nel contenuto di questo Capitolo che nel testo è brevissimo, s'incontrano occasioni degne di riflessione e d'esame: e credo che per non

(1) Θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς Arist. Poet. cap. XII, tom. IV, pag. 13.

esser poi obbligato ad interrompere il corso di quelle che esigono maggior prolissità nell'esporle sia più opportuno di premettere qui le due seguenti che possono succintamente accennarsi.

È da osservarsi dunque primieramente che qui nel definire Aristotile il coro *parodos* lo chiama il *primo discorso che fa il coro uscendo la prima volta in teatro* (1). Or tutto il coro insieme non parla mai se non se cantando: dunque la parola λέξις *discorso* non significa sempre appresso Aristotile un discorso senza musica, come vorrebbero quei dotti che sostengono che della tragedia solo i cori si cantassero.

Ed in secondo luogo è da riflettersi che spiegando qui il nostro filosofo la parola *commi* per dire che sono i lamenti in comune del coro e degli attori, dice i *lamenti del coro e della scena:* onde par quindi incontrastabile che il coro de' Greci fosse collocato in luogo diverso dal palco dove gl'istrioni rappresentavano. Riflessione non trascurata da Pietro Vittorio.

Ma poichè tanto in questo Capitolo si è da Aristotile parlato del coro, convien esaminare quali utili insegnamenti se ne possono ritrarre, onde arricchirne e rettificarne la pratica del presente teatro. E per far ciò con fondamento di ragione è indispensabile il riandar brevemente le prime origini del coro che ce ne scopriranno e l'indole e le trasformazioni e gli abusi.

Prima dell'età di Solone esisteva il nome di

(1) Ἡ πρώτη λέξις, Arist. Poet. cap. XII, tom. IV, pag. 13.

tragedia: e non altro significava che *canto della vendemmia o del capro*, come la parola dimostra da *ode* e *trughe*, o da *ode* e *tragos:* o perchè le vendemmie erano le occasioni di questo canto: o perchè il capro era la vittima che si svenava a Bacco: e si dava poi in premio al poeta vincitore nella gara di comporre cotesta tragedia,

Fra quei che già d'un capro vil l'acquisto
Nelle tragiche gare avean conteso ec. (1)

cioè cotesto inno, ditirambo o canzone, che tragedia e coro chiamavasi: e che per costume religioso cantavano ogni anno in coro dopo aver raccolti i sudati frutti delle loro viti, gli allegri coltivatori delle Attiche campagne (2).

Or venne in mente a Tespi uno de' più antichi compositori di *tragedie*, cioè degli inni o cori suddetti, d'interromper la noia di quella lunga ed uniforme cantilena con l'introduzione d'un personaggio che raccontando a voce sola ed esprimendo nel tempo istesso col gesto qualche azione, in quei principii probabilmente di Bacco, trattenesse più dilettevolmente il popolo, alternando col coro il suo racconto. Piacque a tal segno la novità che animato Eschilo dalla pubblica approvazione aggiunse al primo il secondo attore; fece con essi gustare agli spettatori il piacer del dialogo: vestì l'uno e l'altro di abiti

(1) *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum. etc.*
Horat. Poet. v. 220.

(2) *Athenaei*. Dipnosoph. lib. II, pag. 40, apud Commelin. 1567, *in-folio*.

convenienti a' caratteri che loro attribuiva: e sopra un decente palco li sollevò dal terreno.

(1) Eschilo poi le maschere e il decente
Abito aggiunse: ed insegnò su brevi
Legni il palco a comporre: e sul coturno
A sostenersi: e a sollevar lo stile.

Introdusse finalmente Sofocle il terzo attore; e valendosi al bisogno come d'altro attore d'alcuno de' cantori del coro ebbe sufficienti personaggi per la rappresentazione d'una intera favola. Ed allora al parer d'Aristotile *si riposò il dramma, avendo tutto quello che la sua natura richiedeva* (2). Ma conservò sempre il nome di tragedia. Sicchè come fiore o frutto dalla sua buccia, uscì il dramma dal seno del coro, cioè da quella primitiva cantilena che tragedia chiamavasi: e benchè fosse cosa tanto dal coro da cui nasceva diversa, non potè però mai da cotesta sua buccia separarsi: nè mai più deporrè il nome di tragedia, che cosa così diversa dal dramma originalmente significa; perchè il culto religioso di Bacco e le lodi di lui cantate in coro, erano il principale oggetto delle lor feste: ed il dramma nuovamente nato fra quelle non si considerava che come un ornamento aggiunto al canto del coro.

(1) *Post hunc personae pallæque repertor honestae*
Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Horat. Poet. v. 278.

(2) Ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν. Aristot. poet. cap. IV, pag. 5, C.

E quindi è che Aristotile nella divisione delle parti di quantità della tragedia, chiama *episodio* cioè *aggiunta*, tutto quello che si recita fra l'un canto e l'altro del coro; cioè tutto il dramma. Ed è ciò così vero che avendo tentato alcun poeta d'allora d'introdurre nelle sue favole altri affetti ed azioni che quelle di Bacco, divenne oggetto di scandalo e di riprensione come asserisce Plutarco con le seguenti parole. *Avendo Frinico ed Eschilo fatto traviar la tragedia in favole ed affetti, fu detto che han che far queste cose con Bacco* (1)? E tanto si disse che l' οὐδὲν πρὸς Διονύσιον, *nulla a proposito di Bacco*, diventò uno degli antichi proverbi rammentato da Erasmo *Adag. Chil. II Cens. IV proverb.* 57. Sicchè dovettero gli scrittori tragici incaricarsi, lor malgrado del coro cioè d'uno stuolo di sfaccendati, inutile per la favola che secondo la definizione dello stesso Aristotile non è altro che *un ozioso curatore che non presta a coloro a' quali assiste, se non se unicamente la sua buona volontà* (2). Ed è assai credibile che tanti fossero allora i sospiri che spargevano i poveri poeti affannati sotto l' incomodo peso del coro stabile, quante ora sono le erudite lagrime de' nostri moderni legisla-

(1) Ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους, καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς Διονύσιον. Plutarc. Sympos, Quoest. I. Operum Græc. Lat. Parisiis, typ. reg. 1624, tom. II, pag. 615.

(2) Ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος, εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι. Arist. Probl. sect. XIX, quæst. XLIX, pag. 164.

tori che ne deplorano così amaramente la perdita. Anzi io son quasi tentato di spiegar, come uno sfogo d'atra bile, la stravaganza del tanto maligno quanto ingegnoso Aristofane che forse per farsene beffe, va componendo i suoi cori or di vespe, or di rane, or d'uccelli, or di nuvole. Nè sarei lontano dal sospettare che potesse aver l'origine medesima quel russar che va replicando ora in grave, ora in tuono acuto, il coro delle furie nella tragedia d'Eschilo intitolata l'*Eumenidi*.

Essendo dunque rimasto il coro, prima per l'imperiosa autorità della religione, e per quella poi del tiranno invecchiato costume, pacifico ed inevitabile possessore del teatro drammatico, si studiarono i poeti (non potendo scaricarsene) di metterlo in qualche modo d'accordo col dramma, interessandolo nella favola; ma da questa poco felice cura sofferse appunto le più notabili violenze il genio e dell'uno e dell'altro. Le sofferse il genio del coro che, destinato per sua natura a radunarsi in un luogo convenuto ed al determinato oggetto delle annue festive solennità, si trovò obbligato nel dramma a concorrere, per lo più senza motivo, in una piazza, ed a rimanervi ozioso per tutto il corso d'una favola. La sofferse, perchè cantando prima odi ed inni, che si suppongono premeditati, era ben verisimile che tutti i cantori convenissero nei pensieri e nelle parole medesime; ma quando tutte le persone che compongono un coro, furono obbligate a cantare improvvi-

samente in un dramma, a seconda degl'improvvisi motivi che il corso dell'azione andava loro di tratto in tratto improvvisamente somministrando; divenne inverisimilitudine insopportabile il dover supporre che tanti diversi individui possano e pensare e spiegarsi nella medesima forma, improvvisamente parlando.

Le sofferse il genio del dramma che, per se stesso capace di rappresentar qualunque azione umana, si vide ristretto a quelle pochissime che possono esser tolleranti di dodici, di quindici, e di sino a cinquanta perpetui ed incomodi testimonj; e le sofferse, perchè il difficile sforzo di costringere le azioni a questa tolleranza, rese meno scrupolosi i poeti nell'evitar gl'inconvenienti che ne derivano, e specialmente le indiscrete ed inverisimili confidenze, come son, per cagion d'esempio, quelle di Fedra, d'Elettra e di Medea.

Ora i moderni autori, a' quali mancan le scuse della superstizione e del costume, non sarebbero presentemente degni di perdono se, per vana ostentazione d'una magistrale (a creder loro) e pellegrina erudizione, si ostinassero a considerare il coro stabile come parte essenziale e principale del dramma, ed a violentarne il genio, torcendolo a' ministeri repugnanti alla sua natura.

Si stanca alla lunga la pazienza dello spettatore al continuo insulto che fa un tale abuso al suo naturale discernimento, e ne punisce gli

autori; come, al riferir di Donato (1), avvenne finalmente alle antiche commedie, tenaci ancora del coro. Poichè quando dopo la rappresentazione degli attori incominciava esso la sua noiosa cantilena, sorgevano concordemente gli auditori da' loro sedili; e abbandonando lo spettacolo, avvertivano della sua indiscretezza il poeta.

Tutto ciò che si è detto finora del coro stabile non prova che debbasi perciò esiliar dal dramma indifferentemente ogni specie di coro. Perderebbe così il teatro la facoltà di valersene con dignità, con diletto e con verisimilitudine ne' sagrifici, ne' trionfi, nelle feste, ed in molte somiglianti occasioni nelle quali, potendosi supporre che si cantino cose premeditate, è naturalissimo che molte persone convengano ne' pensieri istessi e nelle istesse parole: Anzi vi sono occasioni nelle quali può verisimilmente il coro accordarsi anche d'improvviso e nei pensieri e nelle espressioni; come per cagion d'esempio, in una commozione o giudizio popolare, dove tutti dimandino o giustizia, o vendetta, o pietà, o guerra, o pace, o altro di qualunque sorta. Ma in tali casi debb'essere visibilissima ed efficacissima la cagione per la quale di tante si forma una sola volontà; nè permette allora la legge del verisimile al poeta maggior lunghezza di quella che basta unicamente a spiegar quella sola e con-

(1) *Evanth. et Donat. de tragœd. et com. in thesaur. antiquit. Graecar.* tom. VIII, pag. 1685, litt. D.

corde sentenza, nella quale violentato da una visibile e concorde cagione, tutto il popolo è convenuto. Ma che tutte le persone che compongono un coro stabile, si accordino d'improvviso a pensare ed esprimere con le parole medesime e comparazioni e descrizioni e lunghi racconti istorici e sottili argomenti per dissuadere o persuadere, o prolisse congratulazioni o eterne condoglienze, o diffusi e poco opportuni bene spesso insegnamenti morali, è un inverisimile così direttamente opposto alla natura, che ha bisogno di tutta la potenza della superstizione e del costume per esser perdonato agli antichi, coi quali dobbiamo bensì ne' pregi, ma non mai gareggiar ne' difetti. *Poichè* (come Tacito saviamente asserisce) *non tutto ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore; ma l'età nostra ancora molte arti e maniere di acquistar lode ha prodotte, degne d'imitarsi da' posteri* (1).

Oltre i rammentati inconvenienti, altri ancora ne produsse il coro, non già per sua, ma per colpa de' critici. Non aveano (come ognun sa) le Greche tragedie o commedie alcuna divisione accennata di *scene* o di *atti*. I grammatici (non già i Greci, ma i Latini e ben tardi) si applicarono a rinvenirle. Considerarono che ogni nuovo personaggio che esca solo o accompagnato sul palco a parlare, o che scemi, par-

(1) *Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque ætas multa laudis et artium imitanda posteris tulit*. Tacitus, Annal. lib. III, Parisiis, ad usum Delphini, 1682, tom. I, pag. 467.

tendone il numero di quelli che vi rimangono, cagiona sempre alcuna specie di novità o ne' soliloqui o ne' dialoghi o nelle azioni. Reputarono queste alterazioni parti del dramma, per natura distinte; le separarono e le chiamarono scene. Osservarono parimente che il canto del coro interrompe per lo più quattro volte il corso della favola ne' drammi Greci, onde li divide in cinque parti; e supponendo essi costante questa pratica chiamarono le cinque parti suddette *Atti*, cioè azioni subalterne che compongono la principale (1). Ed in tal guisa il coro ch'era stato per l'innanzi il fondamentale e primitivo, anzi unico oggetto della tragedia, si trovò trasformato in una aggiunta o sia in un intermedio della medesima. Ma nell'indicar poi ne' Greci drammi le supposte separazioni dei cinque atti, si trovarono miseramente imbarazzati i grammatici, sì perchè incontrarono in essi or maggiore or minore il numero de' cori (2), come perchè i canti di questi sono talvolta così vicini fra loro, che la brevissima porzione frapposta del dramma non basta a farne un atto ragionevole; o così fra loro lontani, che l'enorme porzione del dramma che racchiudono non per

(1) *Actus est dictus ab actionibus communibus, quia totum genus δραματικὸν, est enim pars fabulae continens diversas actiones pro diversitate, quas diximus, partium.* Scalig. Jul. Cæs. Poeticas, lib. I, pag. 34, *in-octavo*, apud Commelinum, 1607.

(2) *Chori quoque rationem ac modum si animadvertes, facile deprehendes non in quinque, ut nunc, actus divisas fuisse fabulas.* Scal. Poet. lib. III, pag. 336, apud Commelinum, 1607, *in-octavo*.

un atto solo, ma basterebbe quasi per una intera tragedia. Pur, ciò non ostante non sapendo risolversi a rinunciare alla gloria della supposta scoperta, accusarono di cotesti inciampi l'incuria de' copisti; e divisero a lor talento nelle cinque, secondo essi, canoniche parti ogni tragedia, collocando anche talvolta mostruosamente gl'intervalli degli atti in siti ne' quali visibilmente il corso dell'azione non può essere in conto alcuno interrotto.

Fu avvalorata poi l'opinione de' grammatici, intorno alla da loro prescritta divisione del dramma in cinque atti, dall'autorità del noto precetto d'Orazio:

(1) Favola che richiesta e replicata
Esser pretenda, alla comun misura
De' cinque atti si adegui; e non si stenda
Nè più, nè men.

Ma da quello che già si è detto, e da quello che si dirà, spero che ognuno sarà meco convinto che il sentimento di questo insigne maestro ne' due citati versi è ben differente da quello che si è comunemente adottato e che le parole a prima vista presentano. Sarebbe troppo assurdo il credere che asserisce Orazio, che il dividere in cinque atti, e non più nè meno una tragedia, fosse qualità necessaria alla sua perfezione. Ma è ben prudentissimo e di lui degno consiglio l'avvertire il poeta che per piacere al

(1) *Neve minor, neu sit quinto productior actu,*
Fabula, quae posci vult et spectata reponi.
Horat. Poet. v. 189.

popolo, ed esser con istanza ridimandato, non basta che il dramma sia intrinsecamente perfetto, ma conviene ancora aver grandissima cura di secondare in esso, scrivendolo il comodo e l'assuefazione degli spettatori, a' quali se ne destina la rappresentazione. Al tempo d'Orazio erano assuefatti i Romani alla consueta lunghezza de' cinque atti, ed a' quattro usati riposi o intervalli de' medesimi; e crede saggiamente Orazio che un poeta avrebbe messo in rischio la fortuna del suo dramma, benchè perfetto, volendo obbligare il popolo ad assuefazioni diverse da quelle che, ne' pubblici teatri quando egli scriveva, regnavano. Se avesse Orazio scritta la sua Arte poetica quarant'anni innanzi, avrebbe forse raccomandata la divisione dei drammi in tre atti, per la ragione stessa per la quale quaranta anni dopo in cinque prescrisse che si facesse. Poichè da una lettera che è l'ultima del libro primo delle medesime, scritta da Cicerone al suo fratello Quinto, pare evidente che allora i pubblici drammi in tre e non in cinque atti ordinariamente si dividessero. *Di questo finalmente e ti esorto e ti prego che tu (siccome de' buoni poeti e degl' industri attori è costume) in questa estrema parte e conchiusione dell' affare e dell' ufficio tuo ti mostri diligentissimo; di sorte che il terzo anno del tuo impero, al pari di un terzo atto perfettissimo essere stato ed ornatissimo comparisca* (1).

(1) *Illud te ad extremum et oro et hortor, ut tamquam Poetae boni et Actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione*

E di questo evidente pericolo che corre un dramma ove non si rispettino le consuetudini de' popoli spettatori, abbiamo ai dì nostri una convincentissima prova. Poichè essendosi tentato in Italia d'introdurre sui pubblici teatri di musica i drammi divisi in cinque atti, è convenuto abbandonare l'impresa mercè la fredda accoglienza che l'insolita novità vi riscosse. Quindi parmi limpidamente provato che peccherebbe egualmente contro questo avvertimento d'Orazio chi presentasse per pubblico consueto spettacolo, un dramma di cinque atti ad una nazione assuefatta a non soffrirne che tre, e chi n'esponesse uno di tre ad altra accostumata ad esigerne cinque. Dissi *pubblico e consueto spettacolo*, per avvertire che se il dramma non fosse ai pubblici accostumati spettacoli destinato, ma ad alcuna insolita per avventura particolar festiva occasione dal comodo e dal bisogno di questa dovrebbe prender norma e misura e non dalle popolari assuefazioni; e quantunque brevissimo e d'un atto solo, non sarebbe (purchè con egual arte eseguito) men perfetto degli altri; come men perfette non sono eseguite con egual magistero, delle pitture d'una vastissima cupola quelle d'un angustissimo gabinetto.

Sicchè nè autorità di precetto, nè costanza d'esempi, nè alcuna apparente ragione esige indispensabilmente ed in ogni caso la supposta

muneris ac negotii tui, diligentissimus sis: ut hic tertius annus imperii tui, tamquam tertius actus, perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur. Cic. Epist. ad Quintum fratrem, lib. I, epist. I, in fine.

divisione; ed è gran motivo d'umiliazione per la vanità dell'ingegno umano il considerar quanti per altro dottissimi e solenni letterati han fatto dipender da questa l'approvazione o la condanna d'un dramma; quasi che il cinque fosse della categoria de' misteriosi numeri di Pitagora; o come se bisognasse gran profondità di dottrina o particolare elevazione d'ingegno per dividere piuttosto in cinque che in tre parti la rappresentazione d'un dramma.

È visibile che alcuni avvertimenti d'Orazio non riguardano l'arte necessaria ad uno scrittore per rendere perfetta in se stessa la sua tragedia; ma gli raccomandano bensì la giudiziosa cura di adattarle ad alcune estrinseche accidentali circostanze che possono talvolta decidere della sua fortuna come all'opportunità de' luoghi, ai costumi ed alle opinioni del popolo ed al comodo degli attori dove innanzi a cui e da' quali dovrà essere rappresentata. Di questo genere parmi che sia (come si è mostrato) il precetto della divisione in cinque atti; ed alcun simile oggetto parmi altresì che possa aver l'altro, nel quale quasi immediatamente ci prescrive che non si affanni a parlare un quarto personaggio.

E molto un quarto
Personaggio a parlar non si affatichi (1).

Ciò non può significar certamente che sia un fallo l'introdurre a parlare più di tre persone

(1) *Nec quarta loqui persona laboret.*
Horat. Ep. ad Pison. v. 192.

nella medesima scena. Gli esempi della contraria pratica che si trovano negli antichi, han fatto dire a Scaligero: *Non v'è scrupolo alcuno nel far che anche quattro parlino nella medesima scena* (1). E vari illustri moderni ci han dimostrato col fatto il vantaggioso e lodevole uso che può fare un destro ed esperto autore di molti interlocutori nella scena medesima. Chi sa che questo precetto non riguardi il comodo degli attori, siccome quello della divisione degli atti riguardava le assuefazioni degli spettatori. Forse le compagnie degl'istrioni non eccedevano allora il numero di tre, coi quali (secondo Aristotile) avea conseguito la tragedia tutto quello che esigeva la sua natura e si era in quello stato fermata. È favorita questa conghiettura dal seguente epigramma di Marziale:

(2) Sono tre gl'Istrioni; eppure amante
Di quattro è la tua Paola; è a lei piaciuto
Anche, o Luperco, il personaggio muto.

ed in tal caso dovendo rappresentar quei soli tre istrioni maggior numero di personaggi, dovea pensare il poeta a lasciare il necessario tempo a quello che dovea travestirsi. Sicchè il precetto non sarebbe relativo alla perfezione intrinseca della tragedia, ma solo al comodo del troppo ristretto numero degl'istrioni, al quale si

(1) *Quatuor etiam in eadem Scena loqui nulla religio est.* Scal. Poet. lib. III.

(2) *Comœdi tres sunt, sed amat tua Paulla, Luperce,*
Quatuor: et κωφὸν Paulla πρόσωπον amat.
Martial. lib. VI, epigr. VI, Parisiis, ad usum Delph. 1680, pag. 310.

suppliva per altro non solo col cambiamento degli abiti e delle maschere, ma spesso con qualche cantor del coro; e forse ancora talvolta lasciando pronunciare ai personaggi che chiamavansi muti, cioè alle *comparse* qualche breve detto, per cui non bisognasse l'abilità magistrale de' tre canonici istrioni.

Ma quando ancora questa conghiettura non resistesse all'esame, non sarebbe però mai inutile il precetto d'Orazio, sanamente spiegato. Dicendo egli *che un quarto personaggio* non laboret, *cioè non si affanni*, *non si sforzi*, *non si affatichi a parlare*, avverte figuratamente i poeti di non mettersi molto spesso ed inconsideratamente in simil cimento. E la solidità di questo avvertimento è ben sensibile agli scrittori drammatici che hanno esperimentato operando, quanta cura, quanto artificio e quanta sperienza bisogna per sostenere il dialogo fra quattro o più personaggi, senza urtare o nell' ozio di alcuni o nella confusione di tutti.

Prima di abbandonare questa materia, converrebbe esaminare come ed a qual fine imitassero i cori coi moti loro, ora procedendo a sinistra, il giro del primo mobile, ora quello de' pianeti, rivolgendosi a destra, ed ora la stabilità della terra, rimanendo immobili. Ma della vaghezza e della utilità di coteste astronomiche rappresentazioni, o rinvenute negli antichi o loro dagl'ingegnosi critici attribuite, giudichi ognuno a suo senno. A noi giova a questo proposito unicamente l'osservare che tutto quello

che cantava il coro, nel formar cotesti giri, prendeva nome dal fatto, e chiamavasi *strofa*, cioè *rivolgimento; antistrofe*, cioè *rivolgimento opposto; ed epodo*, cioè *aggiunta al canto;* che scrivendo il poeta costeste strofe, antistrofe ed epodi, cambiava i metri usati in tutto il resto della tragedia; abbandonava talvolta il iambo; si valeva degli anapesti e de' trochei, piedi più veloci e vivaci; e legava insieme un certo determinato numero di versi, adattato ad una particolare periodica cantilena che con altre parole, ma con le misure e con le cadenze medesime potea più volte replicarsi; che di cotesta più artificiosa musica, che avea preso il nome dai rammentati giri, non si valse poi il coro unicamente cantando solo, ma talvolta a vicenda con gli attori; e gli attori parimente talvolta scompagnati dal coro. E giova l'osservar finalmente che appunto di coteste cantilene determinate, che possono replicarsi con diverse parole, conservando le misure e le cadenze medesime, son composte tutte le odi e le canzoni e le ariette in Italia, la quale ne conserva fedelmente e la forma ed il nome, chiamandole tuttavia universalmente *strofe* e *strofette*. Or che altro son mai le ariette de' nostri drammi musicali, se non se le suddette antiche strofe? E perchè mai tanto si grida contro queste visibili e patenti reliquie del teatro Greco, e da quei dotti medesimi che sempre ce ne raccomandano l'imitazione?

Ma chi vuol essere pienamente convinto delle enormi traveggole di coloro che in tuono tanto

autorevole condannano, come disprezzabili invenzioni del teatro moderno, le nostre *arie*, *duetti* e *terzetti*, legga l'erudita e savia dissertazione che si trova alla pagina 168 nel secondo de' due volumi, aggiunti alla ristampa *in ottavo*, fatta in Napoli 1774 de' libri poetici della Bibbia, mirabilmente tradotti in metri Italiani dal dottissimo signor D. Saverio Mattei; e non solo troverà ivi gl'innumerabili passi del teatro Greco, che convengono in ciò con la nostra presente pratica, ma vedrà ancora quanto ingiustamente alcuni critici Francesi disapprovvino l'uso delle comparazioni ne' nostri poemi drammatici; uso ostentato particolarmente da' Greci nelle tragedie e commedie loro e somministrato dalla natura, che suggerisce a tutti gli uomini il ripiego di ricorrere alle comparazioni ed alle metafore (che ne sono una specie), per esprimere i loro concetti con quella vivacità ed evidenza, della quale non è capace il proprio, semplice e positivo linguaggio; vedrà di qual necessario sussidio priverebbe i poemi drammatici chi togliesse loro (come vuol d' Aubignac ed i suoi seguaci) le note in margine, che istruiscono i lettori delle circostanze che non possono essere esposte che dalla rappresentazione, e che ignorate renderebbero l'azione inintelligibile; e vedrà vari altri paralogismi scoperti ne' nuovi canoni de' moderni maestri dalla illuminata perspicacia dello stesso signor D. Saverio Mattei: coi pareri del quale io mi trovo, senza esserne seco convenuto, perfettamente d'accordo in

questo mio Estratto, il quale, benchè già da lungo tempo immaginato e disteso, si trovava tuttavia inedito appresso di me, nè poteva essere stato da lui per alcun modo veduto. Ed io reco a somma mia gloria la spontanea accidentale concordia de' miei co' pensieri di così insigne letterato, l'esatto ed incorrotto giudizio di cui non soggiace ad altra seduzione, se non se alla visibilmente eccessiva parzialità, di cui egli costantemente mi onora.

CAPITOLO XIII.

Qual debba essere il Protagonista, secondo Aristotile. Dubbi di Pietro Cornelio. Decisione di Dacier. Preferenza che dà Aristotile alle catastrofi funeste, benchè da molti, anche a suo tempo, disapprovate. Aristotile difeso da un' apparente contraddizione.

Esposte le parti di qualità e quantità, e deciso che la costituzione più bella d'una favola è l'*implessa*, cioè la *ravvolta*, passa a determinare in questo capitolo Aristotile qual debba essere il carattere del protagonista, affinchè sia atto ad eccitare la commiserazione ed il terrore, coi quali si purga ogni passione, e senza i quali non v'è dramma (a suo parere) che possa aspirar giustamente alla graduazione di tragico. Prescrive perciò che si scelga per protagonista un personaggio illustre, ma che non sia eccellente nè in malvagità, nè in virtù; perchè il felice fine dello scellerato (che per altro fra i tragici Greci è frequente) dispiace ad ognuno, ed il fine funesto del medesimo non produce nè terrore, nè pietà. Non vuole neppure che sia il protagonista d'una bontà eccellente ed irreprensibile; perchè, essendo allora d'un ordine differente dal comune degli uomini, non produce in noi il terrore e la compassione che nasce dalle

sventure de' nostri simili. Sicchè conclude che non rimane altro carattere da darsi ad un protagonista che quello di mezzo, cioè d'*uomo mediocremente buono;* che cada in una considerabile disgrazia non per alcuna grave scelleratezza, ma per qualche fallo o trascorso, che Aristotile chiama ἁμαρτίαν, e Dacier *faute involontaire*. E dà Aristotile per esempio di questo, per un protagonista, unico carattere, quello d'Edipo e di Tieste.

Ora il povero Cornelio ha qualche difficoltà sull'universalità di questa regola; e produce (oltre le altre ragioni) l'esempio, che prova il contrario della universale approvazione riscossa dal suo *Polliuto;* tragedia, nella quale il protagonista ha il carattere di perfettissima ed irreprensibile bontà: ed è stata ciò non ostante, ed è ammirata ed applaudita da tutte le nazioni ed in tutte le lingue. Ma gli risponde Dacier *che da cotesto strepitoso, comune e costante applauso può bene in qualche maniera esser difeso l'autore, ma che l'applauso medesimo non può difender se stesso.*

Oltre a ciò, gli esempi prodotti da Aristotile ne' caratteri d'Edipo e di Tieste non paiono a Cornelio concordi alla regola; poichè non conosce egli in Edipo delitto alcuno che meriti le disgrazie ch'ei soffre, nè mediocrità di colpa nelle scelleraggini di Tieste. In fatti Edipo è uomo di virtù così pura e sublime, che per evitar il rischio minacciatogli dall'oracolo di divenire incestuoso e parricida, abbandona la casa

che crede paterna, avventura la successione d' un regno, e va ramingo e solo volontariamente in esilio. È uomo di tal valore, che assalito ed insultato con soperchieria da un numero di persone, in vece di volgersi in fuga, si difende valorosamente solo, ne uccide uno, ne ferisce alcun altro e li dissipa tutti. È uomo di così acuto e felice ingegno, e di così eroico carattere, che, per liberare l'infelice città di Tebe da un orribile flagello, si espone a sciorre un enigma fin allora ad ogni altro inesplicabile e che non disciolto gli avrebbe costato la vita. Tieste all' incontro è uno scellerato che abusa della moglie del suo fratello. Or come il primo è mediocremente buono, e come il secondo è mediocremente malvagio? Ecco le ragioni di Dacier. *Edipo è reo, perchè è curioso e collerico; Tieste è scusabile, perchè non pecca volontariamente, ma trasportato da una passione*. La curiosità peccaminosa di Edipo è l'impazienza di scoprir l'uccisore di Laio, che d'ordine di un oracolo convien scoprire e scacciar di Tebe per liberarla dalla peste. Or non è questo un terribile delitto? E lo sdegno vizioso è quello che si accende in Edipo alla inaspettata ed inverisimile accusa di Creonte, che dichiara Edipo l'uccisore che si cerca; e dal natural sospetto che in Edipo giustamente nasce che questa sia una malvagia invenzione dell'ambizioso Creonte per iscacciarlo di Tebe e farsi luogo al trono: sospetto giustissimo, a tenore del reo carattere che, secondo Sofocle medesimo, è attribuito a

Creonte per tutto e specialmente nell' Antigona e nell' Edipo Colonéo. Ma fra le altre sventure del povero Edipo dovea esservi ancor questa, cioè che non potesse la bontà sua conciliarsi con l'infallibilità d' Aristotile. Per sostenere cotesta infallibilità non ha dubitato Plutarco, e sulle sue tracce una folla di critici, di metter nel numero de' delitti e lo sdegno contro i calunniatori, e la curiosità, anzi l' impazienza, di ubbidire agli ordini del cielo. Dio ci guardi dalla invincibile ostinazione de' dotti, innamorati de' loro sistemi, anche assurdi, irragionevoli e stravaganti. E la scusa all' incontro che rende mediocri, come involontarie le scelleraggini di Tieste, dovrebbe essere la violenza d' una passione.

In primo luogo il medesimo Aristotile, che produce qui Tieste per esempio del carattere mezzanamente cattivo, ha deciso:

Che le azioni umane tutte si fanno per impulso d' ira o di concupiscenza: e che sarebbe assurdo il dire che perciò siano involontarie (1). Ma Dacier (che non l' ignora) pretende di conciliare una così visibile antinomia, dicendo *che ciò è vero, quando si considerano coteste azioni en détail et à fond;* ma che quando son considerate *en gènéral et en elles-mêmes, si può dire che sono involontarie e forzate:* distinzione della categoria delle innumerabili,

(1) *Αἱ δὲ πράξεις τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ θυμοῦ, καὶ ἐπιθυμίας, ἄτοπον δὴ τὸ τιθέναι ἀκούσια ταῦτα.* Arist. de Moribus, lib. III, cap. III, pag. 37, E.

che io, per disgrazia mia non intendo. Ma disfido intanto Dacier a trovarmi uno scellerato, se basta una passione a giustificarlo, ed a produrmi un buono, se l'impazienza di fare il suo dovere e l'indignazione contro le calunnie sono delitti degni di castigo. Ma finalmente fra dispareri così autorevoli e contraddittorii, io non veggo a chi poter più sicuramente ricorrere che alle decisioni della esperienza.

Confessa qui Aristotile che, del suo tempo, era da molti disapprovato Euripide, perchè terminava la maggior parte delle sue tragedie con catastrofe funesta; ma sostiene che per questa ragione appunto egli è il più tragico di tutti; che questa accusa nasceva dalla debolezza degli spettatori, e che quei poeti che, per secondarne il genio, tenevano un cammino diverso da quello d'Euripide, cadevano nell'insopportabile inconveniente di vedersi terminare una tragedia con la riconciliazione de' più crudeli nemici, e senza che alcuno sia stato ucciso, nè che si sia sparsa una sola stilla di sangue. Questo, che forse lo era a quelli di Aristotile, non è inconveniente a' giorni nostri; e convien credere che, scrivendo oggi questo gran Filosofo la sua Arte poetica, adatterebbe il predetto suo canone a' costumi presenti e non a quelli di venti secoli indietro.

Potrebbe ad alcuno parer per avventura contraddizione l'avere Aristotile detto, nel principio di questo capitolo, che la più bella delle favole tragiche sia l'implessa, cioè la ravvolta, e

l'aver dato all'opposto verso il fine il *primo* luogo alla semplice. Ma conviene avvertire che in principio parla il Filosofo chiaramente del nodo o sia epitesi, e parla nel fine dello scioglimento o sia catastrofe; onde non v'è contraddizione nella sua sentenza, approvando egli distintamente più l'epitesi ravvolta che la semplice, e più la catastrofe semplice che la doppia; della qual doppia catastrofe (che concede alle commedie) produce l'esempio nell'Odissea, nella quale il fine pei malvagi è funesto, ed il fine pei buoni è felice. Ma cotesta felicità (a tenore del suo, fin da bel principio stabilito e sempre inculcato sistema) si oppone direttamente al principale oggetto della tragedia, che non può rivolgersi, secondo lui, sopra altri poli che sul terrore e la compassione.

CAPITOLO XIV.

Che il terrore e la compassione non debbono nascere dalle decorazioni, ma dal soggetto e dagli accidenti del dramma. Le portentose mostruosità condannate da Aristotile. La ragione ch'egli di ciò adduce, meno per noi efficace che quella d'Orazio. Quattro sole maniere d'azioni tragiche, fra le quali vuole Aristotile che unicamente si possa scegliere. Osservazioni sulle medesime e specialmente sull'ultima. Bellissimo parere di Cornelio sull'eccellenza d'una delle maniere di azioni tragiche, che da Aristotile è fra le più disprezzabili annoverata. Difficile conciliazione di due proposizioni di Aristotile.

Avvertasi che Dacier, per sue ragioni, forse validissime, divide in due capitoli questo che, nella grande edizione d'Aristotile di cui mi vaglio, forma il solo Capitolo decimoquarto. Ma io, che non deggio e non voglio farmi giudice fra tanti dottissimi espositori, rispetto al maggior merito delle varie loro divisioni, e talvolta trasposizioni del testo, ho creduto di non dovermi dilungar dall'ordine che ho ritrovato nella citata edizione di Parigi, la quale, unicamente per render agevole agli altri ed a me stesso

il ritrovar, quando si voglia, qualunque passaggio della Poetica, mi sono fin da bel principio determinato e protestato di seguitare.

Decide giustamente Aristotile che non compie il poeta il suo dovere, quando lascia allo spettacolo, cioè alla decorazione, tutto il peso di cagionare il *terrore* e la *compassione*; ma che debbono queste nascere dal soggetto e dagli accidenti, siccome avviene nell'*Edipo* di Sofocle che, solamente letto, produce ne' lettori quel moto d'animo che l'*Eumenidi* di Eschilo non possono produrre se non se rappresentate, ed il terror delle quali è dovuto al sarto e non al poeta. Dice di più che quei poeti che cercano per dilettare, non già il *terribile* ed il *compassionevole*, ma il *mostruoso* ed il *portentoso*, sono parimente condannabili. E la sua ragione si è *che non dessi cercar dalla tragedia ogni specie di piacere, ma sol quello che è suo proprio* (1). Ed intende per suo proprio quello unicamente che può nascere dal terrore e dalla compassione. Io concepisco l'utilità di questo savio precetto, ma non così la solidità della ragione ch'egli ne adduce, cioè che la rappresentazione di tali mostruosi portenti sia condannabile, sol perchè questi non cagionano nè terrore, nè compassione. Tutto il rispetto giustissimo che io mi sento per questo gran Filosofo non basta a farmi credere che non possa la tragedia

(1) Οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Arist. Poet. cap. XIV, pag. 15, D.

valersi d'altri istromenti per le sue operazioni che del solo terrore e della sola pietà. Parmi (come già di sopra più diffusamente si è detto) che l'ammirazione della virtù, rappresentata in mille diversissimi aspetti come nell'amicizia, nella gratitudine, nell'amor della patria, nella costanza, ne' disastri, nella generosità co' nemici, ed in tante altre sue commendabili modificazioni; e l'abborrimento all'incontro delle malvagie disposizioni del cuore umano, che fanno a quelle assai spesso impedimento e contrasto, parmi (dico) che siano tutti mezzi efficaci e lodevoli per dilettare non meno che per giovare, senza condannar lo spettatore a dovere inorridire eternamente ed eternamente a compiangere. Vieta anche Orazio le portentose rappresentazioni ma rende ben diversa ragione del suo divieto. Ei dice *che queste non sono sofferte dagli spettatori, perchè nulla hanno in sè di credibile;* e cotesta spiegazione è più proporzionata alla limitata estensione del mio intendimento.

E dell'altrui credenza
Non abusar: sicchè il fanciullo istesso
Che prima divorò, vivo si tragga
Una Lamia dal ventre (1).

Ed altrove:

Medea non venga,
Ad un popolo in faccia, i propri figli

(1) *Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi:*
Nec pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.
Horat. Poet. v. 339.

A trucidar: lo scellerato Atréo
Non ardisca apprestar viscere umane
Pubblicamente in cibo; e non si vegga
Mutar Progne in augel, Cadmo in serpente.
Tutto ciò che a mostrar prendi in tal guisa;
Il mio soffrir, la mia credenza eccede (1).

Esponendo poi quali sieno gli accidenti veramente tragici, cioè atti a cagionar terrore e commiserazione, pone per fondamento che non debbono essere quei misfatti che accadono fra persone non congiunte d'amore, d'amicizia o di sangue, perchè non possono questi eccitare altro che qualche ordinario sentimento d'umanità; ma che quando all'incontro un fratello uccide o è sul punto d'uccidere il fratello, un figlio il padre, una madre il figlio, un figlio la madre o cosa somigliante, allora si è trovato quello che richiede la tragedia e che questo conviene che unicamente si cerchi. E passando quindi alle favorite sue divisioni, vuol che non vi sieno che tre o al più quattro maniere di azioni tragiche, fra le quali si possa scegliere.

La *prima* è quando il personaggio opera conoscendo ciò che fa, e l'eseguisce; come Medea quando uccide i figliuoli.

La *seconda*, è quando non conosce il personaggio l'atrocità dell'azione, se non se dopo

(1) *Nec pueros coram populo Medea trucidet:*
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus:
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Horat. Poet. v. 185.

averla eseguita; come Edipo, Alcmeone e Telegono.

La *terza*, quando il personaggio che, per ignoranza, è sul punto di commettere un atroce misfatto, lo conosce, e se ne astiene; come è Merope ed Ifigenia.

E la *quarta*, che Aristotile crede la peggiore e la più disprezzabile, è quando, conoscendo il personaggio ciò che fa, intraprende un'azione atroce e poi non la eseguisce; come nell'*Antigona* di Sofocle il principe Emone, che si muove ad uccidere il padre e poi non l'uccide.

Or questa quarta maniera, tanto da Aristotile disapprovata, pare a me (salvo il rispetto ad un tanto maestro dovuto) che potrebbe essere eccellentemente trattata. Se Emone (per cagion d'esempio), trovandosi fra l'ultime angosce appresso alla sua moribonda Antigona, vedesse comparirsi innanzi il padre Creonte, che la fa così ingiustamente e così barbaramente morire: e corresse, nella cecità del primo impeto, ad ucciderlo, ma nell'atto di vibrare il colpo, sopraffatto dall'autorità degli sguardi e della voce paterna, non si trovasse più coraggio bastante a superar le opposizioni della natura e della lunga abituale venerazione, onde, non potendo nè salvare, nè vendicar la sposa, desse sfogo all'eccesso del suo già commosso furore, uccidendo disperatamente se stesso; la catastrofe sarebbe (cred'io) delle più vive che possano immaginarsi, poichè esprimerebbe insieme il sommo grado d'efficacia a cui possan mai giungere le

ragioni dell'amore, della natura, del costume e della disperazione. Nè sarebbe mancante dell' indispensabile *patos* Aristotelico, cioè della commozione che nasce dalla vista de' moribondi e delle ferite. Se in Sofocle non produce negli spettatori considerabile effetto un tale accidente, è perchè il padre si salva fuggendo; onde manca il più bello ed il più tenero del caso, che è il contrasto d'un amore e d'un rispetto filiale che esercita la sua autorità anche in un animo già non più signor di se stesso. Sofocle avrà forse avute le sue ragioni per tener questa via; ma le particolari ragioni di Sofocle non giustificano una regola generale.

Cornelio ha ripugnanza ad accettare la graduazione da Aristotile stabilita fra le suddette quattro maniere; e non intende perchè la prima, cioè *il commettere un misfatto, conoscendolo tale, come fa Medea quando uccide i figliuoli, sia tanto inferiore alla terza, cioè all'intraprendere un misfatto senza conoscerne l'atrocità; scoprirla sul punto dell'esecuzione, ed astenersene, come fa Merope, riconoscendo il figliuolo in tal punto*. Consente Cornelio che il caso di Merope sia de' più teatrali che possano immaginarsi; ma dice che tutta la sua bellezza si riduce al solo momento della riconoscenza, cioè sul fine del dramma, in tutto il corso del quale il protagonista rimane sempre nella situazione medesima di voler uccidere una persona che non suppone a sè congiunta, nè d'amicizia, nè di sangue; situazione non tragica

secondo Aristotile istesso: onde il poeta non trova occasioni di mettere in tumulto gli affetti. Ma che all'incontro nel primo caso di Medea, la quale si propone, conosce ed eseguisce un atroce misfatto, la continua agitazione del protagonista che sempre ondeggia fra l'amore e lo sdegno, fra la brama di vendicarsi e l'orror del delitto, riempie non la sola catastrofe, ma tutta l'intiera tragedia; poichè le cagioni che a grado a grado lo spingono a proporsi un orribile attentato, le ripugnanze della natura, i furori e le tenerezze che alternamente ne nascono, forniscono al poeta ampia materia di mostrare il suo personaggio in situazione sempre nuova, sempre violenta e sempre incerta, sino a quell' ultimo impulso che lo determina.

Avendo poco prima asserito Aristotile *che la favola ben costituita debba non di cattiva in buona, ma da buona in cattiva fortuna cambiarsi* (1); e che appunto perchè termina Euripide quasi tutte le sue tragedie con fine funesto, sia sommamente da lodarsi, come più tragico degli altri, anche a dispetto dei molti che a suo tempo (come egli stesso ci assicura) lo disapprovavano; pare che in questo capitolo manifestamente si contraddica, mettendo qui nel luogo più degno le azioni di Merope e d'Ifigenia in Tauride, che terminano con lieto fine. Ma si

(1) Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν. Arist. Poet. cap. XIII, pag. 14, D.

scandalizza Dacier d'una tale opinione, come di gravissimo sacrilegio. Dice che da nessuno degli espositori è stato inteso questo Capitolo; e ne concilia la contraddizione con un *distinguo*, che ha la disgrazia medesima.

Non vuole il nostro Filosofo che nelle favole conosciute si alterino punto quelle qualità veramente tragiche che in esse si ritrovano. Clitennestra ed Erifile debbono assolutamente essere uccise da' loro figliuoli, Oreste ed Alcmeone; e l'invenzione del poeta non dee esercitarsi che negl'incidenti, dai quali coteste tragiche azioni sono nel corso d'una favola verisimilmente prodotte; azioni secondo lui, così necessarie al coturno, che non iscusa solo, ma approva i primi poeti e quelli del suo tempo, d'essersi ristretti a prender per lo più i soggetti delle tragedie loro dalla storia di quelle poche famiglie che ne aveano fortunatamente abbondato. Di questo precetto o consiglio potremmo noi difficilmente a' dì nostri ritrarre qualche profitto. Ma, oltre che giova a mettere in vista l'eccessiva parzialità d'Aristotile per le azioni orribili, non dovea qui trascurarsi, per non renderne mancante l'Estratto che ci siamo proposto.

CAPITOLO XV.

Nomi delle qualità che debbono avere i costumi o sian caratteri de' personaggi drammatici, e loro spiegazioni. Lo scioglimento delle favole dee nascere dal fondo del soggetto medesimo e non da cagioni straniere. Perciò debb' essere parco il poeta nel far uso delle sue catastrofi delle macchine, cioè dell' intervento delle Deità. Condanna di Aristotile del carro volante che attribuisce Euripide a Medea. Che un evento irragionevole, non esposto nella rappresentazione, ma supposto nei fatti che la precedono, non sia condannabile. Che l' esemplare de' buoni poeti, come de' pittori e statuari, dee sempre essere ciò che di più perfetto in qualunque genere produce la natura. Che bisogna gran cura al poeta nello scegliere quali cose debbano esser rappresentate, e quali narrate.

TORNANDO ora Aristotile a trattar de' costumi o sia caratteri dei personaggi drammatici, vuole che i costumi che il poeta attribuisce loro, abbiano le quattro seguenti qualità, cioè: che sian *buoni* ὅπως χρηστὰ ᾖ, *convenevoli* ἁρμόττοντα, *simili* τὸ ὅμοιον ed *eguali* τὸ ὁμαλὸν. Per *buoni* non intende egli di quella bontà morale che si

oppone alla malvagità, come malamente alcuni, e con essi Pietro Vittorio, han creduto; perchè si condannerebbero in tal guisa la maggior parte de' caratteri espressi nelle antiche applaudite Greche tragedie che non sono ordinariamente scellerati. Ma chiama buon carattere (secondo il parer de' più saggi) quello così bene espresso, che da ciò che il personaggio dice, si comprende chiaramente l'indole e l'inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa o malvagia; e se ne preveggono in qualche maniera gli effetti. Di modo che (dic'egli) il carattere delle donne, per natura comunemente non buono, è capace di questa specie di bontà, cioè d'una espressione perfetta dell'imperfetta qualità loro. Non so trovar la ragione che ha mosso Aristotile ad insultar qui, senza necessità, la metà del genere umano.

Per *costume conveniente* intende quello che conviene alle diverse circostanze dei diversi personaggi rappresentati, cioè che si confaccia all'età, al sesso, alla nazione, al grado, alla professione ed a qualunque altra loro distinta qualità. Il valore, per cagion d'esempio (dice il Filosofo), è virtù virile, e non conviene alle donne. Sentenza verissima in generale; ma parmi necessario d'aggiungervi che, facendo la natura medesima di tratto in tratto qualche eccezione da questa regola, non erra il poeta che prende a rappresentare alcuna appunto di coteste eccezioni, delle quali abbiamo e nella storia e nella favola, e spesso innanzi agli occhi nostri incon-

trastabili esempi, scelti con universale approvazione per soggetti de' loro poemi dai più illustri antichi e moderni scrittori. Ma deve aver gran cura il poeta in tal caso di prevenire a tempo lo spettatore del particolar carattere ch' ei pretende di esprimere, quando questo non fosse comunemente già noto.

Per *costume simile* intende non differente da quello che la storia, la favola o la comune opinione attribuisce al personaggio da rappresentarsi. Onde non si faccia Achille timido, Ulisse imprudente, Medea pietosa.

Per *costume eguale* intende costante, cioè tale per tutto il corso del dramma, quale si è mostrato da bel principio. Ma non si oppone però a questo solidissimo precetto il trascorso di qualche personaggio che, violentato da una passione, fa o dice cosa che per altro non converrebbe al natural suo costume. Se piange Achille, se tratta Ercole la rocca ed il fuso, non cambiano di carattere, ma mostrano sino a qual segno possano le passioni per qualche momento alterarlo. Se poi l'ineguaglianza appunto e la leggerezza fosse la qualità distintiva del carattere che prende il poeta ad esprimere, converrà allora ch' ei lo faccia sempre costantemente incostante.

Per assicurarci dell' osservanza de' precetti suddetti e della perfetta costituzione della favola, ci ripete qui saggiamente il Filosofo l' utilissimo avvertimento che nell' inventare e nel fingere non si abbandoni mai la cura di far tutto

o verisimile o necessario. E quindi deduce che lo scioglimento delle favole dee sempre esser prodotto dalle favole medesime e non altronde. E perciò disapprova l'uso delle macchine, cioè l'intervento delle Deità, o di qualche mezzo sovrumano, se pur non fosse per iscoprire qualche cosá passata o futura, necessaria alla favola, che non potesse sapersi che per mezzo degli Dei, che tutto sanno. E qui, parlando di macchine, prende occasione di condannare assolutamente, come inverisimile, il carro volante col quale fugge per l'aria Medea nella tragedia d'Euripide di questo nome. Io avrei creduto che in cotesto carro (supposta la magica facoltà da tutti conceduta a Medea) vi fosse tutto il necessario verisimile poetico; e così pareva a Cornelio; ma Dacier decide che c'inganniamo:

se non lo merta il nodo,
Non lo disciolga un Nume (1).

È la regola d'Orazio, ed è la migliore che possa darsi agli uomini di buon giudizio, senza, il quale è inutile, anzi assai spesso dannoso, qualunque ottimo precetto.

Vuole che fra tutti gli accidenti che compongono una favola, non ve ne sia alcuno *irragionevole;* e se pure alcuno ve n'ha che non abbia potuto evitarsi, si ponga fuori del corso visibile della tragedia, cioè fra gli avvenimenti che non

(1) *Nec Deus intersit nisi dignus vindice nodus Inciderit.*

Horat. Poet. v. 191.

si producono in iscena, ma si suppongono aver preceduto la rappresentazione. E produce Sofocle in esempio, supponendolo perfettamente così giustificato della patente inverisimilitudine, che in venti anni di matrimonio e di regno abbia Edipo potuto ignorare ogni circostanza dell'uccisione del suo antecessore. Ma (come altrove si è osservato) è ben dura e difficil cosa il persuadersi, che non abbia a reputarsi difetto in un edificio il difetto capitale dei fondamenti sui quali l'edificio dee sostenersi.

Propone al poeta, nel formare i caratteri l'esempio de' buoni pittori e statuari, che si sforzano nelle opere loro di esprimer quelle che più perfette in qualunque genere la natura produce; e termina questo Capitolo col seguente oscurissimo paragrafo: *Convien osservar tutte queste cose, ed oltre quelle che sono necessarie, quelle ancora che, come seguaci della poesia, cadono sotto i sensi poichè spesso avviene che si pecca, rispetto a queste* (1).

Il maggior numero degl'interpreti pare che convenga nella sentenza che qui con le parole *quelle ancora che, come seguaci della poesia, cadono sotto i sensi*, intenda di parlare Aristotile della vista e dell'udito, in grazia de' quali opera la poesia drammatica; e che voglia avvertirci che bisogna gran cura nello scegliere fra

(1) Ταῦτα δὴ δεῖ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τάς παρὰ τὰ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γάρ κατ' αὐτας ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις. Arist. Poet. cap. XV, pag. 17, E.

gli avvenimenti d'un dramma quali debbano essere esposti alla vista degli spettatori, e quali esser loro solamente narrati.

CAPITOLO XVI.

Ragioni che hanno indotto Heinsius a cambiar qui nella Poetica d' Aristotile l' ordine de' capitoli, tenuto comunemente nelle divulgate edizioni: e che in questo Estratto religiosamente si osserva. Disapprovazione di Dacier de' cambiamenti suddetti. Torna Aristotile di bel nuovo alla materia delle riconoscenze; le divide in classi: e le spiega.

Avendoci nel Cap. XII. già di sopra insegnato Aristotile cosa sian le riconoscenze, ha abbandonato questo soggetto, ed è passato, ne' tre frapposti successivi capitoli ad istruirci di cose totalmente diverse; cioè *qual sia il carattere che conviene al protagonista perchè sia perfetta una tragedia; e che sia, e come e da che abbia da prodursi il terribile ed il compassionevole; quante sorti possano darsi d' azioni atroci; che s' intenda per la parola* costumi; *quali ai personaggi tragici abbiano ad attribuirsi; quando sien lodevoli gli scioglimenti delle favole: e quando permesse le macchine*. Ma torna ora inaspettatamente di bel nuovo alla materia delle riconoscenze, e spiega in questo Capitolo le diverse maniere con le quali possono essere eseguite. Or cotesta è paruta al dottissimo Heinsius una confusione di

materie intollerabile; ne ha attribuito il disordine alle imperfezioni cagionate dagli anni negli antichi codici ed alla inavvertenza de' copisti. Onde, per ricomporre e rimettere a sito le (secondo lui) dislocate membra dell'impeccabile autore, ha cangiato considerabilmente l'ordine conosciuto de' Capitoli, disponendoli in nuova forma, a tenore della mente d'Aristotile, ch'ei non dubita d'aver perfettamente compresa a preferenza d'ogni altro. *Abbiamo* (dic'egli, e son sue parole) *in due o tre giorni trasportata dal Greco nel Latino idioma tutta l'intera Poetica d'Aristotile, e nel corso di pochissime ore molte cose in essa illustrate ed emendate ed esaminate, ed il testo medesimo reso in molti luoghi migliore; ciò che dopo tanti uomini eruditi rimaneva ancora da farsi* (1). Di questa franchezza, usata da Heinsius nel trasporre a suo talento un testo così venerabile, si è sommamente scandalizzato Dacier. Ei dice con visibile indignazione che *questo insigne letterato, così nell'esporre la Poetica d'Aristotile, come quella di Orazio, in vece di esaminar diligentemente gli originali, ha secondato solo il natural suo immoderato prurito di far cambiamenti per tutto. Ma che se egli avesse voluto prendersi il fastidio di me-*

(1) *Biduo aut triduo totum librum latine interpretati sumus; et (quod unum deerat, post tot eruditos viros) multa in eo, horis paucissimis, illustravimus, emendavimus, excussimus; textum quoque locis non paucis meliorem reddidimus*. Heinsius in præfat. ad Poeticam aristotelicam, ab eo latinitate donatam. Lugd. Batav. 1611.

glio considerare il testo, avrebbe trovato in esso quella perfetta connessione della quale il crede mancante. E prova cotesta connessione, dicendo che *avendo parlato Aristotile nel Capitolo antecedente dello scioglimento delle favole, nel quale ordinariamente* (dic' egli) *cadono le riconoscenze, era ben conseguente e naturale il parlar qui immediatamente di queste*. In primo luogo non intendo quell' *ordinariamente*, poichè in tutto il teatro Greco io non trovo, se non se nell' *Edipo* di Sofocle e nell' *Ione* d' Euripide, scioglimenti prodotti dalle riconoscenze. Quelle che s' incontrano nelle *Elettre* e nell' *Ifigenia in Tauride* o altrove, se altre ve ne sono, succedono nel corso e non nel fine delle tragedie. E quando ancora questo *ordinariamente* sussistesse, nè pure mi parrebbe esso ragione sufficiente per obbligare Aristotile a separar la sua materia; poichè avrebbe egli assai ben potuto dir tutto quello che voleva insegnarci intorno alle riconoscenze, quando prima incominciò di sopra a parlarne, oppure differire a questo sito tutto quello che ne ha tanto innanzi premesso. Ma l' arrogarsi l' autorità di giudice nelle dissensioni d' Aristotile, d' Heinsius e di Dacier non è messe per la mia falce. Onde, senza cercar qual d' essi abbia ragione, io continuo a tener l' ordine che hanno tenuto sin qui le divulgate edizioni di tutte le opere d' Aristotile, e nominatamente questa di cui mi vaglio, data in Parigi l' anno 1654. E, pur che io vi ritrovi tutt' i tesori de' quali il Filosofo ha vo-

luto arricchirci; lascio volentieri all'autorevole perspicacia de' grandi critici la gloria di meglio illustrarli e disporli.

Vuole dunque Aristotile che le riconoscenze non possan farsi che in una delle quattro seguenti maniere, cioè: *o per segni: o per immaginazione del poeta; o per memoria: o per raziocinio*.

Della prima maniera può farsi la riconoscenza o per segni innati o accidentali, o fuori della persona che si riconosce. Gli innati son quelli che si è creduto che alcuni portassero impressi, nascendo, in qualche parte del corpo; come la lancia i discendenti dei fondatori di Tebe, e la stella i posteri di Pelope. Gli accidentali son quelli che ha lasciati in alcuno qualche fortuito avvenimento, come la cicatrice di Ulisse. E questa riconoscenza può esser più o meno lodevole, secondo che più o meno ingegnosamente sarà dal poeta impiegata, poichè in Omero medesimo cotesta cicatrice istessa, ritrovata a caso dalla nutrice che lava i piedi ad Ulisse, produce una riconoscenza molto più inaspettata e dilettevole che, quando Ulisse, appunto per farsi riconoscere, ne fa mostra a' suoi pastori.

I segni esterni, cioè fuori della persona da riconoscersi, sono le culle, le vesti, i monili o altro tale che, se non di prova, possa servir d'indizio e d'incamminamento ad una riconoscenza.

Le riconoscenze della seconda maniera (dice Aristotile) *son quelle che son fatte dal poe-*

ta (1); regola ben difficile ad applicarsi ad un caso particolare, poichè l' immaginazione del poeta opera, più o meno generalmente, in ogni parte d'un dramma. Pretendono gli espositori che nella due riconoscenze che succedono l'una dopo l' altra nell' *Ifigenia in Tauride*, ce ne somministri Euripide la spiegazione. Ivi Oreste riconosce la sorella, perchè questa gli dà una lettera che vuol che sia portata in Grecia ad Oreste medesimo, che ha presente e non conosce. E questa riconoscenza, dicono gli interpreti, si fa per mezzo d'un verisimile accidente prodotto dal natural corso della favola; ed è perciò lodevolissima ed ingegnosa. Ma perchè all'incontro sia da Ifigenia riconosciuto il fratello, convien che il poeta immagini e produca per bocca d'Oreste una quantità d'argomenti; cioè mostrandosi informato de' più segreti affari della famiglia, e rammentando cose che non potesse aver vedute o sapute che un fratello. Onde potendo queste tali cose essere infinite ad arbitrio del poeta, la riconoscenza è attribuita a lui che le produce e non al corso della favola; ed è perciò meno ingegnosa e lodevole. Può ben essere che questo abbia voluto dire Aristotile; ma non è facile il trovar questo senso nelle sue di sopra riferite parole, cioè: *le riconoscenze della seconda maniera son quelle che son fatte dal poeta;* poichè non è meno invenzione

(1) Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. Arist. Poet. cap. XVI, pag. 18, E.

del poeta il pensiero di far che Ifigenia scriva ad Oreste una lettera, di quello che lo sono tutti gli argomenti che produce Oreste per farsi riconoscere.

In questa seconda classe di segni mette ancora Aristotilè la voce di una *spola*, che in una tragedia perduta di Sofocle, intitolata *il Tereo*, scopriva, parlando, ciò che era occulto.

E nel Tereo *di Sofocle la voce della spola* (1).

Una spola parlante in teatro sarebbe presentemente per noi un troppo mostruoso interlocutore. Aristotile ne pone ben l'esempio fra gli altri che ei reputa poco ingegnosi, ma non ne condanna però la mostruosità. E pure l'invenzione è di quel Sofocle istesso a cui dobbiamo nell' Edipo l'archetipo della perfetta tragedia. Sicchè non rimane altro partito da prendere che quello d'un rispettoso silenzio, a chi non ha la felicità del dottissimo padre Brumois e degli altri perspicacissimi critici, nel sapersi trasportar dal nostro all'aureo secolo d'Atene, per esser autorizzato a parlarne.

Le riconoscenze della terza specie, che si fanno per la *memoria*, son della sorte di quella di Ulisse, quando, trovandosi alla mensa d'Alcinoo, sentì cantar da Demodoco i propri disastri, nè potè trattener le lagrime e fu obbligato a scoprirsi.

(1) Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέος Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. Arist. Poet. cap. XVI, pag. 18, D.

Della quarta, che si fa per mezzo del *raziocinio*, dà Aristotile per esempio l' imperfetto seguente sillogismo d' Elettra nelle *Coefore* d' Eschilo; cioè: *è venuto un uomo che mi somiglia; non mi somiglia altri che Oreste: dunque Oreste è venuto* (1). Ed aggiunge (non intendo per qual ragione) come una quinta specie di riconoscenza una, ch' ei chiama *paralogismo teatrale* (2); e ne toglie l' esempio da una tragedia perduta, nella quale un impostore asseriva d' conoscere l' arco d' Ulisse, che mai non avea veduto, ed induceva gli spettatori in errore.

Conclude che la migliore di tutte le sorti di riconoscenze è quella dell' *Edipo* di Sofocle, e l' altra dell' *Ifigenia in Tauride* d' Euripide, perchè paiono naturalmente prodotte dal corso degli avvenimenti del dramma, e non dalla cura del poeta. Ed a quelle che si fanno per mezzo del raziocinio dà il primo luogo dopo di queste.

(1) Ὅτι ὁμοιός τις ἐλήλυθεν. ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. Arist. Poet. cap. XVI, pag. 18, D.

(2) Ἔστι δὲ τις καὶ σύνθετος ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου. Arist. *ibid.*

CAPITOLO XVII.

Che il poeta, nel tessere la sua favola, si figuri di essere nel caso che finge. Che ne stenda intieramente la tela per avvedersi degl' inverisimili che potrebbero sfuggirgli. Non s' intende come da questa regola possa dedursi da Dacier quella della sofistica unità di luogo: nè perchè il popolo, secondo lui, non abbia da esser punto considerato e rispettato da ogni poeta. Peso del voto popolare. Difficoltà di mettere in uso la regola che qui prescrive Aristotile, d' incominciar sempre il suo lavoro dall' idea astratta dell' azione che vuol proporsi un poeta.

Vuole saviamente Aristotile che, nel tessere la sua favola, si figuri il poeta d' esser nel caso e nelle passioni che vuol rappresentare *e sino al segno che, immaginandole, le accompagni anche col gesto* (1), essendo certissimo che chi vuol commuovere altri, conviene che abbia prima messo in moto se stesso.

L' uman sembiante imitator s' adatta
Al pianto, al riso altrui: se vuoi ch' io pianga,

(1) Ὅσα δὲ δυνατὸν, καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον ποιεῖν. Arist. Poet. cap. XVII, pag. 19, C.

Piangi tu primo; e dal tuo duol trafitto
Eccomi allor. (1)

E vuole che, per evitar tutti gl'inverisimili che potrebbero sfuggirgli, si ponga innanzi gli occhi in iscritto l'intera tela del suo soggetto. Dall'omissione di questa regola crede cagionata la caduta d'una tragedia del poeta Carcino, intitolata l'*Amfiarao:* nella quale, avendo veduto tutti gli spettatori entrare in un tempio il suddetto Amfiarao; non poterono poi persuadersi ch'ei ne fosse uscito senza esser veduto da alcuno di loro, come pretendeva il poeta; onde, disapprovata da tutti, rovinò la tragedia.

Non saprei indovinare il fondamento, sopra il quale pretende Dacier che in questa regola debba essere inclusa quella della sofistica unità di luogo, della quale per altro è profondo altissimo silenzio e qui ed in tutta la Poetica d'Aristotile. Anzi, non potendosi su questo punto investigar la sentenza di lui, se non se per mere conghietture, parmi (come altrove si è detto) che non debba e non possa mai, intorno all' unità del loco, esser supposto giansenista quel Filosofo medesimo che, rispetto all'unità del tempo, è molinista scoperto. Ma pure il povero Cornelio è qui condannato da Dacier senza speranza di clemenza, a dispetto della universale approvazione di tutti i popoli; perchè Dacier

(1) *Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent*
Humani vultus: si vis me flere, dolendum
Primum ipsi tibi.

Horat. Poet. v. 101.

definitivamente decide (nell'esposizione di questo Capitolo) *che non già per il popolo debbono essere scritte le tragedie*, *ma unicamente per quei pochi che sono illuminati della sua luce*. E pure il suo e mio gran maestro Aristotile asserisce che si credeva a' suoi tempi esattamente il contrario, cioè *che per li dotti i Poemi Epici*, *e per gl'ignoranti i Tragici si scrivessero* (1).

Ma di questa stravagante opinione intorno alle metafisiche unità, nata nel secolo passato dalla mente di qualche erudito critico, tanto eccellente in grammatica quanto inesperto in teatro, ed il quale visibilmente non ha mai conosciuti i limiti di quel verisimile a cui a differenza delle *copie*, sono obbligate le *imitazioni*; di questa opinione (dico) incognita a tutti gli antichi maestri, non seguitata neppur da un solo de' più comunemente applauditi poeti, e men che dagli altri, da quegli appunto istessi Greci che si sogliono addurre (non so con quanta buona fede) in esempio, si parla diffusamente altrove, come la materia richiede.

Ma non si può qui lasciare senza risposta la perniciosa massima di Dacier, *che per li dotti*, *e non per il popolo debbano scrivere i poeti*; poichè questa sentenza, avvalorata dal meritato credito d'un uomo di così vaste cognizioni, come è certamente Dacier, bevuta con venerazio-

(1) Τὴν μὲν οὖν (ἐποποιίαν) πρὸς τοὺς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι . . . τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους. Arist. Poet. cap. XXVI.

ne da' poveri novizi di Parnaso, e creduta da loro infallibile, non solo li disvìa dal vero cammino, ma li rende per sempre indocili agli avvertimenti dell'esperienza, che anche i meno avveduti pur finalmente corregge. E scrivendo essi poi a tenore di così falsi principii, se si veggon negletti (come d'ordinario avviene) e disprezzati dal pubblico, in vece di emendarsi, ricorrono al noioso ripiego di deplorare eternamente la cecità degl'ignoranti ed il corrotto gusto del secolo, ripetendo con Orazio ogni momento in aria magistrale:

Non andar molto a procurarti il vano
Applauso popolar; pago e contento
Di non molti lettori. (1)

Misera consolazione (con buona pace del mio gran Venosino) ed inefficace difesa d'un povero dimenticato scrittore, poichè cotesto disprezzante consiglio si oppone direttamente agli obblighi precisi ed indispensabili del poeta.

L'obbligo principale di questo (come buon poeta) si è assolutamente ed unicamente quello di dilettare: l'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte insinuando, per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario. Or, se il poeta non diletta, è cattivo poeta insieme

(1) . . . . *neque te ut miretur turba labores*
Contentus paucis lectoribus . . . .
Horat. lib. I, Satyr. X, v. 73.

ed inutilissimo cittadino. Tutti gli illustri esempi di virtù e le massime morali che avrà sparse inutilmente ne' male accolti suoi fogli, seguiran la sorte di questi; ed in vece di correre applaudite fra le mani del popolo, ed istruirlo, saran condannate

A ravvolgere il pepe: e agli altri impieghi
Delle inutili carte (1).

Ma perchè dovrebbe mai trascurarsi quel popolo che fa la maggior parte della repubblica e la più bisognosa di maestro? Per compiacer forse ai pochissimi che non hanno o credono piuttosto di non aver tal bisogno? Cotesto per altro tanto, a creder di alcuno, disprezzabile voto popolare non è già l'ultimo pregio de' gran cantori d'Achille, d'Enea, d'Orlando e di Goffredo: gli eletti versi di questi, in ogni loco, dai giovani e dai vecchi, dalle fanciulle e dalle matrone, da' pastori e da' gondolieri tutto dì con nuovo piacer rincantati, passano e passeranno felicemente di secolo in secolo ai più tardi nepoti, a dispetto degli Zoili, degli Aristarchi, degl'Infarinati e di tutto il critico incontentabile vespaio. A questo voto, come al più sicuro mallevadore dell' immortalità, hanno pur sempre aspirato i più nobili e sublimi talenti.

Me, dovunque dilati
Su la terra domata i suoi confini
Il Romano poter, me fra le labbra

(1) *Et piper, et quidquid chartis amicitur ineptis.*
Horat. Epist. I, lib. II, v. 270.

Tutti i popoli avranno; e la mia fama
Vivrà (se non son vani
I presagi de' Vati) eterna vita. (1)

Lo stesso Orazio, che ha mostrato di non curar poc'anzi il voto del popolo, consiglia a procurarlo nella Poet. v. 153.

Ma tu, se pure ai giusti applausi aspiri
Di chi la tenda aspetti, e mai non sappia
Sorger dal suo sedil finchè non dice,
Fate plauso, il cantor; ciò ch'io pretendo,
E il popolo da te memore ascolta. (2)

Sulla preferenza del voto di molti a quello di pochi, ecco ciò che sente Aristotile:

Perciò meglio che un solo (qualunque ei sia) giudica una numerosa adunanza; ed è più sicura dal pericolo d'esser contaminata. Siccome l'acqua abbondante assai men che la scarsa; così il consenso di molti, assai men che quello di pochi, è alla corruttela soggetto (3) Ed avea detto innanzi assai più precisamente al nostro caso: *Perciò la moltitudine*

(1) *Quaque patet domitis Romana potentia terris,*
Ore legar populi; *perque omnia saecula fama*
(*Si quid habent veri vatum praesagia*) *vivam.*.
Ovid. Metamorph. lib. XV, *in fine*.

(2) *Tu quid ego et populus mecum desideret, audi:*
Si plausoris eges aulaea manentis, et usque
Sessuri, *donec cantor*, vos plaudite, *dicat*.
Orat. Poet. v. 153.

(3) Διὰ τοῦτο καὶ κρίνει ἄμεινον ὄχλος πολλὰ ἢ εἷς ὅστισοῦν· ἔτι μᾶλλον ἀδιάφθορον τὸ πολύ· καθάπερ ὕδωρ τὸ πλεῖον, οὕτω καὶ τὸ πλῆθος τῶν ὀλίγων ἀδιαφθορώτερον. Arist. Politic. lib. III, cap. XV. tom. III, pag 478, D.

giudica meglio delle opere della musica e de' poeti (1).

Ed in fatti, ove ben si ragioni, il voto del popolo, a riguardo della poesia, è d'un peso indubitatamente molto più considerabile che altri non crede. Il popolo è per l'ordinario il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione d'inutili, di falsi, di male intesi o male applicati precetti, non voglia di far pompa d'erudizione, non malignità contro i moderni, mascherata d'idolatria per gli antichi, nè alcun altro de' tanti velenosi affetti del cuore umano, fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge ed ascolta il popolo i poeti unicamente per dilettarsi: non se ne compiace se non quando sente commuoversi; e benchè s'inganni il più delle volte, quando pretende di spiegar le cagioni del suo compiacimento, non s'inganna perciò in lui giammai la natura, quando si risente all'efficacia de' non conosciuti impulsi che l'han commossa.

Soffre, è vero, il povero popolo anch'esso di quando in quando le sue epidemie, ma non mai per sua colpa. Ed essendo sempre le cagioni di queste accidentali, passeggere, particolari, ed esterne, possono alterarne per qualche

(1) Διὸ καὶ κρίνουσιν ἄμεινον οἱ πολλοί, καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα, καὶ τὰ τῶν ποιητῶν. Arist. Politic. lib. III, cap. XI, tom. III, pag. 467, C.

tempo ed in qualche luogo il giudizio, ma non già farlo cambiar di natura. V'è pur troppo chi, abusando dell'innocenza del popolo per usurparne il voto, ad onta del merito e della ragione, sa destramente valersi della naturale imitatrice inclinazione di questo a dir ciò che altri dice, ed a correre dove altri corre; del rispettoso assenso di lui al giudizio de' dotti e dei grandi, che suppone di se più saggi, e dell'ascendente che hanno in esso perchè più facili a concepirsi i piaceri degli occhi sopra quelli della mente e del cuore; ma molto breve è la vita di cotesti ingannevoli artificiosi prestigi. Son fantasmi che poco tempo resistono contro la luce del vero. Ripiglia ben presto la natura i suoi dritti; e disperde il *Goffredo* tutte le letterarie congiure, ed emerge il gran *Cid* dalle soperchierie della invidiosa potenza; e trionfa la *Fedra* della sua temeraria rivale.

Vuole il nostro Filosofo (ripigliando ora il filo interrotto) che il buon poeta debba esser dotato d'eccellente ingegno, ed agitato da una specie di furore. E sarebbe qui desiderabile ch' egli avesse più chiaramente assegnati i confini alla seconda qualità, per accordarla con l'aurea incontrastabile sentenza d'Orazio:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell'ottimo Scrittor. (1)

Nell'ideare una tragedia, insegna che non

(1) *Scribendi recte sapere est principium et fons.*
Horat. Poet. v. 309.

debba da bel principio il poeta immaginarne la favola in particolare, ma bensì in *generale* *καθόλου*, cioè senza alcun nome o episodio. E, per render chiaro il precetto, addita la maniera di valersene con l'esempio seguente:

Una nobile donzella, per qualche ragione debb' essere sagrificata ad una Deità; nell' atto del sagrificio è invisibilmente rapita agli occhi de' circostanti e trasportata in lontana regione, dove è il costume di sagrificare ad un certo Nume ogni forestiero che vi giunga. La donzella è fatta ivi sacerdotessa del Nume suddetto. Capita dopo alcun tempo in quel luogo il fratello di lei; e quando ella è per immolarlo lo riconosce.

Dopo avere il poeta immaginato, così in generale, il suo soggetto, vuole che imponga i nomi a' suoi personaggi, cioè d'*Ifigenia*, d'*Oreste*, ec. e che da questi nomi che rendono particolare il soggetto, ch'era universale, tragga i verisimili episodi come i furori d'Oreste, a cagion de' quali è preso dai pastori; l'espiazione che serve di mezzo alla fuga; le occasioni de' riconoscimenti; e tutto ciò che rende particolare la favola.

Crederei di far troppo gran torto ad Aristotile, se supponessi, come l'abate d'Aubignac, che prescriva il Filosofo a chi vuol formare un dramma d'incominciare in astratto una favola ideale, e, dopo averla interamente immaginata, andar cercando nella storia i personaggi a' quali ei possa particolarmente applicarla. Questo

sarebbe un far prima i ritratti e cercar poi chi ad essi somigli. Credo bene insegnamento d' Aristotile che il poeta (qualunque sia il soggetto particolare già antecedentemente da lui e liberamente eletto) nel formarne poi la tessitura e la catastrofe debba avere innanzi agli occhi il corso che generalmente sogliono e naturalmente tenere così le azioni umane, come gl' incidenti che le producono; e pensar che nel giovane, nel vecchio, nel cittadino o nel pastore ch' ei vuol particolarmente rappresentarci debbono ritrovarsi quelle circostanze d' inclinazioni e di costumi che in tutti i giovani, in tutti i vecchi ed in tutti i cittadini o pastori generalmente si trovano. E da quei di Tespi a' dì nostri io non credo che mai alcun epico o drammatico poeta abbia potuto tenere altro stile.

Avverte finalmente che nel poema epico, il quale comprende nella sua imitazione un tempo molto più lungo del tragico, possono gli episodi essere a proporzione più distesi. Ma vuole che anche in esso si usi, nell' idearlo, la medesima astrazione prescritta al dramma; e ne dà distesamente l' esempio nel soggetto dell' Odíssea, ch' egli espone in generale, come lo ha dato poc' anzi per la tragedia in quello dell' Ifigenia.

CAPITOLO XVIII.

Nuove divisioni che fa Aristotile della tragedia, e difficoltà di conciliarle. Anima i poeti a procurar di riuscire in ogni genere, e gli avverte che la maggior parte di loro non è così felice nello sciogliere, come nell' annodar delle favole. Che la somiglianza d'una tragedia con l'altra nasce dalla somiglianza del nodo e dello scioglimento, e non già dal soggetto. Ripete l'insegnamento di non trasformar la tragedia in poema epico, caricandola di soggetto, per soverchia vastità, male a lei proporzionato. Esempi del mirabile tragico ch' ei qui commenda, e pare che abbia altrove condannato. Difesa che fa Aristotile dell' inverisimile. Decisione di Dacier, che la perfezione ed il verisimile d'una tragedia consista essenzialmente nel coro.

Secondando qui il nostro Filosofo la sua parziale propensione per le divisioni, divide di bel nuovo in due parti principali la tragedia, cioè in *nodo* e *scioglimento*. Chiama *nodo* tutto ciò che precede al principio della *catastrofe*, includendo in questo nodo anche quelle circostanze del soggetto che precedono alla rappresentazione; e chiama *scioglimento* tutto il rimanente.

Divide la tragedia in quattro specie: e dice di farlo *perchè si è già detto ch' essa abbia ancor quattro parti* (1).

Io non mi ricordo di questa quadruplice divisione già detta, se non se quando ha divise in quattro le parti di quantità. Le parti che qui nomina, sono di qualità; e queste egli nel Capitolo sesto le ha divise in sei, non in quattro. Gli espositori ed i critici hanno scritto interi trattati per concordare Aristotile in questa divisione con se medesimo; ma il testo è per me men tenebroso di loro; onde, non dipendendo l'utilità degl'insegnamenti dalla concordanza delle divisioni, credo inutile l'investigarla con tanta fatica. Ma vi sono inciampi anche maggiori. S'impegna qui il Filosofo a dar nome a coteste quattro specie di tragedia; e lascia poi senza nome la quarta. La prima vuol che si dica *implessa* πεπλεγμένη, e non ne dà esempio. La seconda *patetica* παθητικὴ, come gli *Aiaci* e gl' *Issioni*. La terza *costumata* ἠθικὴ, come le *Ftiotidi* ed il *Peléo*, tragedie perdute. E la quarta, senza darle alcun nome, vuol che si comprenda dalle *Forcidi*, e da tutte le tragedie che trattano soggetti infernali. Non so perchè abbia esclusa da queste classi quella delle tragedie semplici, avendovi escluse le implesse. Ma, ciò importando poco come ho detto di sopra, all' utilità degl' insegnamenti, cedo volentieri ai più saggi di me la gloria di accordar questi pifferi.

(1) Τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη. Arist. Poet. cap. IV, tom. IV, pag. 20, C.

Anima i poeti a procurar di riuscire in tutte coteste quattro sorti di tragadie, o almeno nella maggiore e miglior parte; perchè (dic' egli) in quei tempi molti si dilettavano di cavillare e calunniare, συκοφαντοῦσι, i poeti: ed avrebbero preteso che ciascuno dovesse avere le particolari eccellenze di tutti.

Vuol che si avverta che molti poeti annodano bene le loro favole, e malamente le sciolgono; e raccomanda che si procuri *di farsi applaudire egualmente nell' una, e nell' altra facoltà* (1). E qui vi sono gravissimi critici che han voluto torcere in altro senso queste parole; ma io credo con Dacier che abbiano torto manifesto.

Dice egregiamente che la somiglianza di una tragedia con l'altra non nasce dalla somiglianza del soggetto, ma da quella bensì del nodo e dello scioglimento. Onde, se questi non son diversi, due diversi soggetti divengono una tragedia medesima.

Raccomanda che non sia dimenticato il precetto di non cangiar la tragedia in poema epico, come farebbe chi racchiudesse in un dramma tutta l'Iliade; perchè mancherebbe il tempo di spiegar, quanto bisogna, sì numerosi accidenti; e perciò precipiterebbe il dramma, come all'illustre Agatone (in questo unicamente riprensibile) era talvolta avvenuto; e non già ad Eschi-

(1) Δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κρατεῖσθαι. Arist. Poet. cap. XVIII, tom. IV, pag. 20, E.

lo ed Euripide che dell' Iliade han preso a rappresentar qualche parte, ma non il tutto.

Asserisce che per mezzo del *mirabile* si conseguisce il *tragico*. Ed esemplifica questo carattere *mirabile tragico* in un uomo sommamente astuto e sagace, ma sommamente *malvagio*, che si trova inaspettatamente ingannato, come Sisifo; o in un altro sommamente valoroso ed ingiusto che fuor dell' espettazione si trova vinto. Ei dice che *questo mirabile è tragico e gradito dagli spettatori* (1). Ci ha per altro insegnato antecedentemente nel Capitolo XIII. che non si faccia passare un malvagio dalla buona nella cattiva fortuna, perchè *una tal costituzione è ben grata agli spettatori*, *ma è mancante del terribile e del compassionevole* (2), senza i quali non cessa mai d' avvertirci che non può sussistere la tragedia. Chi vuole un lungo *distinguo*, col quale si pretende di accordar questa antinomia, lo vegga in Dacier. Aristotile non ne prende affatto alcuna cura; e si contenta di difender solo l' inverisimile de' proposti casi con una sentenza d' Agatone, cioè *che è verisimile che molte cose succedano*, *anche contro il verisimile* (3).

Vuole che sia considerato il coro come uno

(1) Τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. Arist. Poet. cap. XVIII, tom. IV, pag. 14.

(2) Τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον, οὔτε φόβον. Arist. Poet. cap. XIII, tom. IV, pag. 14.

(3) Εικὸσ γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς. Aristot. Poet. cap. XVIII, tom. IV, pag. 21, B.

degli attori che cooperi al tutto, facendone egli parte, alla maniera di Sofocle, e non di Euripide; che il far cantare al coro a capriccio canzoni straniere al soggetto, come a' suoi tempi si soffriva, era lo stesso che inserir pezzi d'una tragedia in un'altra, e che da Agatone avea incominciato un tale abuso.

Or da questo paragrafo, che non contiene nè più ne meno di quello che qui sopra ho fedelmente riferito, deduce Dacier che il coro stabile è il fondamento della verisimilitudine del dramma, che ora si chiama tragedia: e che tutto è in rovina quando cotesta truppa di sfaccendati non imbarazza la scena. Pare che questo valentuomo siasi qui affatto dimenticato tutto ciò che con l'autorità d'Aristotile medesimo (a lui certamente ben noto) abbiam di sopra rammentato, parlando a lungo del coro, cioè che cotesto solo coro (soffrasi questo breve inevitabile epilogo) composto unicamente degl'inni che si cantavano dopo le vendemmie in onor di Bacco, era tutta la tragedia; quando non era ancor nata quella che, cambiando natura, ma ritenendo il nome della sua madre, chiamossi poi, e tuttavia da noi tragedia si chiama; che furono da bel principio inventate le favole (che poi si chiamaron tragedie) per interrompere la noia delle lunghe cantilene di quel coro, del quale chiama Aristotile *episodio* cioè (*aggiunta al canto*) tutta la rappresentazione del frapposto dramma, che avea già a' giorni suoi assunto il nome di tragedia, ed occupava già con maggior dilet-

to, che il nudo coro, la curiosità degli spettatori: che l'autorità della religione, non la cura del verisimile, obbligò i poveri poeti d'allora a conservar cotesto loro incomodo coro, malgrado l' enorme difficoltà d'accordarlo col verisimile delle rappresentazioni drammatiche, di natura (come abbiam detto) affatto diversa; difficoltà che si conosce in quasi tutte le tragedie Greche che ancor ci rimangono, nelle quali, per non escludere il coro, convien tollerare le frequenti inverisimili, indiscrete confidenze che fanno ad esso de' loro più neri segreti Medea, Fedra ed altri personaggi; e convien soffrire che tutte le persone che compongono un coro obligato a non abbandonar mai la scena, pensino tutte improvvisamente l'istesso, e si esprimano improvvisamente tutte con le parole medesime; insulto troppo visibile che si fa così al verisimile. E pure l'eruditissimo Dacier definitivamente decide che del verisimile consiste appunto nel coro stabile il principal fondamento; e vorrebbe che noi, per render perfette le nostre tragedie; ce l'addossassimo di bel nuovo, senza esser divoti di Bacco. Oh Dio buono! quanto mai son mal difese dalla dottrina le operazioni del giudizio, sedotto dagl'impegni e dalle passioni.

CAPITOLO XIX.

Che cosa intenda Aristotile sotto la parola sentenza. *Per istruirci dell'uso di questa, ci rimanda ai libri della sua rettorica. Che la pronuncia ed il gesto sono parti dell'elocuzione; quindi sua difesa d' Omero contro Protagora.*

DICHIARA qui Aristotile che *sotto il nome di sentenza si comprendono tutti i concetti o pensieri che hanno a spiegarsi col discorso* (1). Onde convien guardarsi di non ristringere qui la significazione della parola *sentenza* alle morali solamente, brevi ed universali massime, alle quali ordinariamente si applica, come abbiamo per necessità nel Capitolo VI. di sopra avvertito, nello spiegar la parola διάνοια, *sentenza*.

Rispetto a quello che appartiene alla sentenza, ci rimanda ai libri ne' quali tratta delle passioni e della dizione, che sono il secondo e terzo dell'arte rettorica; essendo proprio peso di questa l'insegnare i modi di dimostrare, di amplificare, di diminuire e di commuovere le passioni, come l'odio, l'amore, l'ira, la compassione, il timore e le altre tutte alle quali sono

(1) Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Arist. Poet. cap. XIX, tom. IV, pag. 21, D.

esposti gli animi umani. Arte non meno ai poeti necessaria che agli oratori, perchè non tutti i soggetti sono per sè stessi capaci di cagionare somiglianti commozioni, e sarebbero poco abili quegli oratori e quei poeti a' quali mancasse l' artificio di saperle risvegliare, anchè dove il soggetto per se solo non le produce.

Sotto il nome di *elocuzione* ei comprende (rispetto al teatro) e la *pronuncia* ed il *gesto*. Ma la scienza dell' una e dell' altro dice appartener propriamente a quelli che professano l' arte comica. Essi sono specialmente in debito di saper con qual volto, in qual atto, con qual tempo e con qual suono di voce si comanda, si prega, si narra, si minaccia, s' interroga o si risponde; nè mai, per l' ignoranza di quest' arte, è riprensibile il poeta. E quindi giustamente dimostra con quanto poca ragione abbia Protagora accusato Omero d' irriverenza, perchè, parlando ad una Deità, ha cominciato il suo poema con modo imperativo. Μῆνιν ἄειδε Θέα. *Canta, Dea, l' ira* ec., poichè coteste parole divengono o comando o preghiera, secondo che diversamente si proferiscono.

CAPITOLO XX.

Trattato della Grammatica, incominciando dall' alfabeto. Ragioni di Dacier, per le quali dee questo reputarsi ottimamente qui collocato. Doppia divisione di Aristotile delle parti dell' orazione.

Dopo avere Aristotile istruito il suo poeta sino a questo segno delle regole più necessarie e più gravi per renderlo atto a scrivere poemi epici e tragici, in vece di proseguire nell' esposizione dell' intrapresa Arte Poetica, s' avvisa inaspettatamente, con ordine almeno in apparenza retrogrado, d' insegnarli la grammatica; e ne fa in questo e nel seguente Capitolo un lungo, ma non compiuto trattato, incominciando dall' alfabeto. Io non ho coraggio d' attribuire ad Aristotile un così visibile disordine; e sono persuasissimo che questo trattato grammaticale sia stato dal Filosofo ad altro luogo destinato: e che quello che occupa presentemente in quest' Arte Poetica, gli sia stato inconsideratamente assegnato per incuria de' copisti, o per una di quelle alterazioni che possono in tanti secoli aver facilmente sofferta gli scritti suoi. È vero che il dottissimo Dacier crede coteste istruzioni grammaticali ottimamente qui collocate, perchè (dic' egli) il grammatico ed il poeta le esaminano con ogget-

to molto distinto, non volendo ritrarne il primo che il parlar corretto a tenor delle regole; e cercandovi l'altro le maniere di dare al suo discorso dolcezza, armonia ed attitudine ad imitar le cose che vuole esprimere. Io avrei bisogno che mi fosse insegnato come possano trovarsi tali soccorsi ne' primi erudimenti grammaticali; e se vi sono, parmi crudeltà di Aristotile il non avercene additato fin qui neppur uno. Dovea almeno l'autore di questa distinzione accennare quale influenza possa avere nel procurar dolcezza ed armonia il saper quante sieno le lettere, che si dividono in vocali e consonanti e semivocali, e quali droghe siano il nome, il verbo e la congiunzione. V'è anche di più, che Aristotile (secondo la testimonianza di Quintiliano) avea dato altrove all'orazione tre sole parti, cioè il *nome*, il *verbo* e la *congiunzione;* e qui ne da otto, cioè la *lettera*, la *sillaba*, la *congiunzione*, il *nome*, il *verbo*, l'*articolo*, il *caso* e l'*orazione*. E decide Dacier che questa non è contraddizione, perchè, quando Aristotile assegnò tre sole parti all'orazione, parlava da filosofo; e qui, assegnandone otto, parla da poeta. Chi mai non ne rimarrebbe convinto?

CAPITOLO XXI.

Continuazione dell' intrapresa grammatica. Divisione de' nomi *o sien* parole *in molte classi. Spiegazioni di tutti, a riserva di quelli che chiama* nomi ornati; *e minuta esposizione della Metafora.*

Continua Aristotile in questo Capitolo la sua grammatica, dividendo i *nomi* (cioè le *parole*) *in semplici e composti: i composti in quelli che contengono due o più voci; e questi in quelli che uniscono voci significanti ciascuna per se stessa; e quelli che si compongono di voci per se stesse non significanti, o delle une o delle altre mescolate.* Dice che ogni nome o è proprio o straniero, o metaforico o ornato, o inventato o allungato, o accorciato o cambiato, e non trascura d'insegnarci in quali lettere dell' alfabeto terminano le parole de' diversi generi, mascolino, femminino e neutro, e quali eccezioni in ciò soffrano le regole generali. E tutto ciò entra benissimo nell' Arte Poetica, secondo la decisione di Dacier nel Capitolo antecedente; perchè da questi insegnamenti s' impara, dic' egli, ad esser dolce ed armonioso. Spiega quindi il filosofo ad una ad una le sue divisioni de' *nomi;* ma trascura affatto d' insegnarci che cosa intenda per *nome ornato*, e si diffonde all' incon-

tro sul *metaforico*. Ma tutto ciò che egli qui dice della *metafora*, non bisogna punto al Poeta che ha già studiato rettorica; ed a quello che non l' ha studiata non basta.

La spiegazione che trascura Aristotile dei *nomi* cioè delle *parole*, ch' ei chiama *ornate*, parmi visibilmente supplita da Orazio nella sua Arte Poetica dal verso 234. sino al 243. Anzi è chiaro che, valendosi il poeta in questo passo de' medesimi non comuni termini usati dal filosofo: cioè di κυρία ὀνόματα *dominantia nomina;* ci conviene di averlo avuto nello scrivere precisamente presente.

Non userei sol voci incolte, e tutto
Non col *suo nome* a dinotar (s'io fossi
Di satirici drammi autor) torrei.
Nè dal tragico stil tanto, o Pisoni,
Studierei di scostarmi, onde parlasse
La stessa lingua e il buon Silen, d' un Dio
Aio e seguace, e Davo, e la sfacciata
Pizia, qualor, nello scroccare accorta,
Dall' avaro Simon spreme un talento.
Di note voci i versi miei formati
Vorrei così, che conseguir l' istesso
Speri ciascun; ma, se l' istesso ardisce,
Sudi e s' affanni in van. Tanto han di forza
L' ordine e l' union! Tanto è di nuovo
Splendor capace ogni comune oggetto (1).

(1) *Non ego inornata et* dominantia *nomina solum,*
Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo:
Nec sic enitar tragico differre colore,
Ut nihil intersit, Davus ne loquatur, et audax

CAPITOLO XXII.

L' elocuzione debb' esser chiara, ma non bassa. Maniere di conseguirla; ma non tutte da noi praticabili. Gli ornamenti, per esser lodevoli, debbono essere o parer necessari. Ragioni del diletto che produce la metafora. Che debbono esser parchi i poeti ai dì nostri nel valersi delle licenze anche loro permesse.

PASSA ora a parlar dell'elocuzione, e dice da maestro suo pari, che il pregio di essa consiste nell'esser *chiara* e *non bassa* (1). Ha dato questo eccellente precetto Aristotile anche nella Rettorica, dicendo *che si toglie la bassezza quando si compone eleggendo le parole fra quelle del dialetto consueto, come ha fatto Euripide, il primo che ne ha dato l'esempio* (2). Ma qui,

Pythias emuncto lucrata Simone talentum;
An custos famulusque Dei Silenus alumni.
Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem: sudet multum, frustraque laboret,
Ausus idem. Tantum series, juncturaque pollet!
Tantum de medio sumptis accedit honoris!

Horat. Poet. v. 234.

(1) Σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Arist. Poet. cap. XXII, tom. IV, pag. 25.

(2) Κλέπτεται δ' εὖ ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ, καὶ ὑπέδειξε πρῶτος. Arist. Reth. lib. III, cap. II, tom. III, pag. 798, E.

nello spiegare il precetto, ci propone maniere d'eseguirlo non tutte da noi praticabili. Ei dice che quando è composta solo di *parole proprie* e *comuni* (1), che, come di sopra abbiam veduto, ha chiamate Orazio, a seconda del testo Greco, *nomi dominanti*, essa diventa chiarissima, ma però bassa; e che, per renderla nobile, convien far uso di parole pellegrine, intendendo per pellegrine quelle che si traggono dalle lingue straniere, o quelle che si rivolgono in metafora, o quelle che si accorciano poeticamente o si allungano; e di tutto ciò finalmente che possa distinguerla dalla comun favella popolare. Avverte per altro i poeti di valersi discretamente di questi mezzi: perchè l'uso soverchio delle parole straniere potrebbe fargli urtare nel *barbarismo:* e quello delle continue metafore nell' oscurità dell'*enigma*, che nasce per lo più dalla significazione metaforica e non propria, che si attribuisce alle parole. Raccomanda dunque che s'impieghino a *proposito* e con *misura*. Or la conoscenza di cotesta misura dipende affatto dal *buon giudizio* dello Scrittore, il quale, se non n'è dalla natura gratuitamante dotato, appunto nell'applicar malamente le ottime regole, corromperà ogni lavoro. La misura più certa, nella scelta de' sopra rammentati e di qualunque altro ornamento poetico, e il rigettar tutti quelli che chiama Orazio *ornamenti ambizio-*

(1) *Ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων*. Arist. Poet. XXII. tom. IV, pag. 25.

si (1); cioè che non hanno altro impiego che quello unicamente di adornare; ed il valersi all'opposto di quelli, che sono o pajono almeno utili o necessari all'opera che altri si propone: siccome le colonne, necessario sostegno d'un edifizio, ne formano nel tempo stesso un nobilissimo ornamento.

Fra tutti gli altri ornamenti dell'elocuzione esalta particolarmente e con ragione, Aristotile la metafora; perchè questa è figlia della propria perspicaia dell'ingegnoso scrittore, atto a scoprire più o meno sollecitamente in oggetti fra loro diversi le somiglianze che la producono. E perchè, come si è già osservato nel Capitolo IV, lusinga mirabilmente l'amor proprio dei lettori che si compiacciono di se stessi, trovandosi abili a riconoscer subito nella metafora, come nell'allegoria, il figurato nella figura.

Ma, per evitar la *bassezza* nel tempo stesso e l'*oscurità*, ci consiglia, come rimedio sovrano, l'uso delle parole allungate; perchè (dic' egli) ciò che riman loro del *proprio* e dell'*usato* le rende chiare, e ciò che lor si aggiunge di nuovo le rende nobili. Ma a' giorni nostri così questo, come il consiglio di valerci di parole straniere, è affatto impraticabile nell'Italiano idioma. Dante, sulle tracce d'Omero, ha tentato quest'ultimo, e, malgrado tutto il meritato

(1) . . . . . *Ambitiosa recidet*
Ornamenta.

Horat. Poet. v. 447.

suo credito, non ha trovato seguaci. E l'accorciamento o allungamento delle parole, a tenore delle esigenze del metro, non è sofferto fra noi, e renderebbe ridicolo lo Scrittore. Non mancava, anche ai tempi d'Aristotile (come egli stesso c'informa) chi disapprovasse questa enorme libertà, che, rendendo troppo facile il verseggiare, toglie il merito ed il mirabile al lavoro del poeta. Ed in fatti, ancor che altri non si vaglia che delle licenze a' poeti comunemente permesse, sempre le licenze accusano quel bisogno dello scrittore che si dovrebbe col maggiore studio nascondere.

Qui termina Aristotile il suo ammaestramento intorno alla tragedia, e vuol che basti, per istruirci di quanto concerne l'imitazione drammatica, quello che fin qui ci ha insegnato.

CAPITOLO XXIII.

Regole del poema epico, tratte per lo più da quelle del drammatico. Che l' unità del tempo o del nome d'un eroe non forma quella della favola d' un poema. Ripetizione del paragone dell' animale. Lodi di Omero per la scelta del soggetto dell' Iliade e degli episodi, specialmente del catalogo delle navi. Riflessioni sopra di questo.

Adempie in questo Capitolo Aristotile la sua promessa di darci le regole del poema epico o sia narrativo; o applica piuttosto a questo quelle del poema drammatico, che all' altro quasi universalmente convengono. Vuole perciò che l'azione dell' epico, come quella del drammatico, sia *una*, *intiera e perfetta; che abbia principio*, *mezzo e fine; e* (ripetendo l' evidente paragone, da lui altrove usato) *vuol che sia animale*, *non mancante d' alcuna delle necessarie sue parti; onde*, *presentandosi compiuto*, *possa cagionare il diletto*, *che proprio è di esso*. Non vuole (come pur di sopra avea detto) che, per conservar cotesta unità, basti che le diverse azioni che si narrano, sieno d' un uomo solo, come tutte le imprese diverse d'Ercole o di Teseo; nè che sieno avvenute in un tempo medesimo come, per cagion d' esempio, sarebbe la battaglia di Salamina, nella quale i

Greci trionfarono di Serse; e quella di Sicilia, in cui Gelone vinse i Cartaginesi, succedute entrambe in un giorno medesimo, secondo il racconto d'Erodoto: perchè coteste non hanno fra loro altra connessione, per cui l'una dipenda dall'altra, se non se l'uomo o il tempo a cui o nel quale sono avvenute; legame che basta bene all'istorico, ma non già al poeta, il quale, se adunasse insieme così diverse e numerose azioni, o allungherebbe il suo poema oltre i limiti prescritti, o sarebbe astretto ad accennarne imperfettamente le tante parti che lo compongono. E quindi cadrebbe in uno de' due errori di chi pingesse un animale o di troppo smisurata grandezza, o di piccolezza eccessiva; onde in quello troppo vasto, che non potrebbe in una sola occhiata esser veduto intero, non sarebbero osservabili le proporzioni delle sue membra fra loro, e non potrebbe formarsi lo spettatore un'idea compiuta del tutto; e nell' altro all'opposto l'enorme tenuità e moltiplicità delle parti confonderebbe e sfuggirebbe alla vista.

Prende da ciò occasione di esaltare il buon giudizio d'Omero, che, avendo innanzi agli occhi tutta la guerra di Troia, non ne prese per azione del suo poema che la sola ira d'Achille: e contentossi di trarre dall'abbondante materia della guerra suddetta solo i bellissimi episodi, co' quali adorna e diversifica il suo poema.

Or di cotesti da lui lodati episodi ei nomina qui per eccellenza il solo *catalogo delle navi*;

e questo episodio appunto, contenendo infinite notizie che non appariscono necessarie alla favola del suo poema, parrebbe che dovesse annoverarsi fra quelli che non approva il riferito rigidissimo canone d'Aristotile, cioè *che non è mai legittima parte d'un tutto quello che può togliersi o aggiungersi ad esso, senza che ne sia visibile l'alterazione*. Nell'estratto del Capitolo V ho già di sopra dimostrato con le parole d'Aristotile medesimo, contenute nell'ultimo Capitolo della sua Poetica, che questo in apparenza così rigido canone non significa, secondo la mente del Filosofo (da lui medesimo nella conchiusione di questo trattato limpidamente spiegata), non significa, dico, che sia tenuto il poeta all'osservanza di quella metafisica indivisibile unità d'azione alla quale gl'inesperti moderni Censori, con l'autorità d'Aristotile, vorrebbero indispensabilmente obbligarlo. Ma avendo di ciò nel sopraddetto Capitolo V prolissamente trattato, trascuro qui, come soverchia, la ripetizione delle mie osservazioni. Non posso per altro mai deplorare abbastanza che il nostro venerato maestro si sia troppo fidato della nostra perspicacia in più d'un luogo di questo trattato; onde avviene assai spesso che i suoi, da noi non ben talvolta compresi, insegnamenti ci confondono, in luogo d'illuminarci, e servono d'armi e di pretesto ai più mediocri ingegni per insultare i più grandi, e per condannare e disprezzare autorevolmente ciò che più merita ammirazione e rispetto.

CAPITOLO XXIV.

Il poema epico non fa uso, come il drammatico, della decorazione *e della* melodia. *Lodi di Omero. Che l'epico ed il tragico poema non differiscono, se non se nell'estenzione e nella specie del verso di cui si vagliono. Riflessioni sulle misure d'un poema epico che ci prescrive Aristotile. Del verso epico; e con tale occasione della* ottava rima. *Che l'epico può conseguire il mirabile più facilmente che il drammatico, perchè il primo parla agli orecchi, più facili ad esser sedotti degli occhi. Che l'*impossibile verisimile *debb' essere preferito dal poeta all'*inverisimile possibile. *Che gli inverisimili inevitabili debbono essere esiliati, almeno dalla rappresentazione: e che conviene sostenere i luoghi deboli d'un poema con la luminosa elocuzione.*

CONTINUANDO nell' istruirci del poema epico per mezzo della somiglianza ch' esso ha col drammatico, dice *che così l' uno come l' altro debb' essere o semplice o implesso, o morale o patetico. Ma che il primo, cioè l' epico, a differenza dell' altro, non fa uso della decorazione della melodia* (1), cioè di quella specie

(1) Μελοποιία.

di musica più composta, la quale, oltre de' *metri*; si vale ancora dei *ritmi* o sieno *numeri*, de' *quali è manifesto che i metri son parti* (1); a differenza della musica più semplice, che risulta da' metri soli; distinzione visibile fra i recitativi e le arie del moderno teatro, come si è detto.

Dice che Omero prima d'ogni altro ha saputo fare lodevol uso delle quattro suddette qualità; poichè l'*Iliade è semplice e patetica*, *e l'Odissea implessa e morale; e che nell'elocuzione e ne' sentimenti ha superato ogni altro*. Qui convien ricordarsi che Aristotile non si vale mai delle parole *passioni o patetico* (2) per significar le perturbazioni dell' animo (come la maggior parte degli espositori, non so con qual ragione, traduce), essendosi egli, come di sopra abbiam veduto, limpidamente dichiarato che con tali parole egli intende sempre di significare le fisiche affezioni del corpo, come sono i colpi, i tormenti, le ferite e le morti.

Dice che il poema *epico* ed il *tragico* non differiscono fra loro, se non se nell'*estensione* e nella *specie del verso*, *di cui si vagliono*.

Quanto alla estensione, cioè alla mole del poema epico, ne dà per misura il tempo della lettura di diverse tragedie che solea farsi in un solo determinato giorno in Atene. Or io non so

(1) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν. Aristot. Poet. cap IV, tom. IV, pag. 4.

(2) Πάθη, πάθημα, παθητικόν.

se *in una lettura sola* (1) possa intendersi in *un sol giorno*; come Dacier asserisce determinando *che la giusta misura d' un poema epico*, secondo questo precetto d'Aristotile, *consista nel potere esser letto in un giorno solo*. Come mai persuadersi che quindici e più mila versi dell'Iliade possano essere intelligibilmente letti in tal tempo? e come giudicare se l'Odissea, che ha intorno a tre mila versi di meno, o l'Eneide, che ne ha di meno quasi sei mila, possano aspirare, secondo questa regola, d'esser legittimamente annoverati fra i poemi epici regolari? Ma se io mi sentissi abile a scrivere un poema eroico, non esiterei punto fra questi dubbi; seguirei arditamente le tracce di qualunque de' grandi antesignani: e lascerei la rigorosa osservazione di questo precetto a chi ha la perspicacia d'intenderlo.

L'essere l'estensione del poema epico maggiore di quella del drammatico, nasce (dice Aristotile) dall'aver l'epico quasi tutto il mondo per suo teatro: e dal potere, narrando, valersi, come di sua materia, anche degli avvenimenti che nel tempo medesimo si operano da diverse persone in luoghi diversi. Cosa impossibile al drammatico, impegnato ad imitar con l'azione materia circoscritta dalle proprietà de' luoghi e delle persone introdotte. Dice che l'ampiezza della sua materia somministra al poeta epico la facilità di variare il suo poema con la moltipli-

(1) Εἰς μίαν ἀκρόασιν. Arist. Poet. cap. XXIV, tom. IV, pag. 23.

cità degli episodi, de' quali è obbligato all'incontro ad esser parco il drammatico dall'angustia della sua; angustia, nella quale si corre il rischio di ripetersi; e la somiglianza produce, con la noia dello spettatore, la ruina dello spettacolo.

Quanto al verso epico (seconda differenza fra il poema narrativo e il drammatico), dice il nostro Filosofo che la natura, per mezzo del consenso universale, ha dimostrato che debba essere l'esametro non mescolato di iambi e di trocaici.

Lo stesso possiam dir noi della nostra *ottava rima*, che può vantarsi d'avere ottenuta l'universale approvazione e di tutti i dotti e di tutti i popoli negl'innumerabili poemi scritti in questo metro, de' quali abbonda l'idioma Italiano: effetto della dolcezza di quella seduttrice cantilena che previene il fastidio ed inganna la stanchezza de' lettori co' suoi periodici regolati riposi; non tanto affollati, che l'uniformità ne rincresca; nè così fra loro distanti, che si perda l'idea del suo misurato armonico giro che li cagiona: nè così gelosi, che costringano lo scrittore ad interrompere la serie connessa de' suoi pensieri.

Forse per la scarsezza delle simili desinenze non si valsero della rima nè i Greci, nè i Latini; ma neppure del cannocchiale, della bussola o della stampa, nè di tante nuove, ma utili e belle per altro, e da tutti i popoli adottate ed applaudite invenzioni. L'uso della rima, familiaris-

simo a tutti gli Orientali, è per noi (a dir vero) laborioso e difficile; ma, appunto perchè e più difficile e laboriosa l'arte di scolpire in marmo che in cera, è in pregio tanto maggiore. Il numero infinito de' rimatori prova che la difficoltà non eccede finalmente le forze de' poeti che non abborriscono la fatica. Ed è certissimo altresì che dallo sforzo di un ingegno ristretto fra le angustie della rima escono, e non di rado, come da selce percossa, quelle poetiche luminose scintille che nella lentezza della libertà non avrebbero potuto forse mai sprigionarsene. Come parimente è sicuro che fra il vigore d'un istesso pensiero, espresso in verso sciolto o rimato, corre la differenza medesima che si vede fra la violenza d'un istesso sasso, tratto con la semplice mano, o scagliato con la fionda, ma da chi sappia adoperarla. E, senza tutte coteste convincentissime ragioni, chi mai in favore del verso sciolto potrebbe opporsi alla dolorosa esperienza che han fatta di questa incontrastabile verità gl'insigni poemi in tal libero metro, de' quali è fornita la nostra lingua, come l'*Italia liberata del dottissimo Trissino*; le *Sette giornate del mondo creato* dell'immortale Torquato Tasso, ed altri non pochi che, pieni d'arte, di dottrina e di merito, a dispetto dell'alto credito de' loro autori e del favor della stampa, unicamente perchè mancanti di rima, giaccion in una profonda dimenticanza: ignoti a tutto il mondo, e non letti per lo più neppur da quei pochi letterati medesimi che talvolta li rammentano per sola pompa di erudizione.

Dopo aver qui Aristotile esaltato Omero per l'artificio di aver resi quasi drammatici gli epici suoi poemi, introducendovi spessissimo persone che parlano, passa ad avvertirci che il *mirabile* tanto grato agli uomini, può molto più facilmente esser prodotto nel narrativo che nel drammatico poema; perchè nel narrativo giudicano gli orecchi, che possono essere più facilmente sedotti dall'artificiosa narrazione, e farci credere l'incredibile, ma che nel drammatico, essendo giudici gli occhi del falso e del vero, convien essere più cauto nel fidarsi alla credulità dello spettatore, e far uso più destro di quella specie di paralogismi poetici che fan passar per verisimile il falso. L'insegnamento è per se chiarissimo e magistrale, ma non è così per noi lucido l'esempio di cui si vale Aristotile per renderlo più intelligibile. Ei dice che sta benissimo raccontato nell'Iliade, ma che sarebbe ridicolo rappresentato in una tragedia, il *vedere Achille che, seguitando Ettore che fugge* (per averne solo, senza alcun aiuto, la vittoria), *fa cenno a' suoi che non l'offendano, e quelli lo ubbidiscono* (1). Io non giungo a vedere il ridicolo dell'azione d'Achille, nè dell'ubbidienza de' suoi rappresentata in iscena. Forse ha giudicato Aristotile non decentemente eseguibile una fuga in teatro, ma noi ve ne abbiam vedute a' dì nostri, e con applauso comune.

(1) Οἱ μὲν ἱστῶτες, καὶ οὐ διώκοντες ὁ δε ἀνανεύων. Arist. Poet. cap. XXIV, tom. IV, pag. 28.

Avverte poi il poeta di scegliere piuttosto l'*impossibile verisimile* che l'*inverisimile possibile*, e gli ricorda che quando non possa evitarsi un inverisimile, si seguiti l'esempio di Sofocle, che suppone per antecedente l'inverisimile ignoranza di Edipo intorno alla morte di Laio, la quale ignoranza, secondo Aristotile, è bene un difetto *ma fuori* (dic'egli) *della rappresentazione*. Or io (come ho altrove confessato) non giungo a capire come possa dirsi fuori della rappresentazione il difetto d'un verisimile, tanto sempre alla rappresentazione necessario, che se un solo istante si rimovesse, perirebbe subito e la rappresentazione e la favola. E finisce questo Capitolo, consigliando prudentemente i poeti a procurar di sostenere ed illustrare le parti oziose e deboli de' poemi loro con l'incanto della luminosa locuzione.

CAPITOLO XXV.

Fonti delle difese, delle quali contro i critici, secondo Aristotile, possono i poeti valersi. Soverchia indulgenza d' Aristotile rispetto alle assurdità quando ottengono il fine di produrre meraviglia e diletto. Esempi delle maniere con le quali, valendosi de' sopra accennati fonti, debbono essere difesi alcuni passi d'Omero. Dacier eseguisce prolissamente l'idea d'Aristotile con mirabile erudizione e visibile parzialità. Inutile contrasto de' critici per ridurre al numero di dodici, espresso da Aristotile, quello dei fonti delle difese che sembra soprabbondante nel testo.

Dopo avere insegnata l'arte della poesia, insegna in questo Capitolo ai poeti Aristotile quella di difendersi dalle opposizioni de' critici, ed addita i fonti delle difese.

Dice dunque che essendo imitatore il poeta non meno che lo statuario ed il pittore, è inevitabile che rappresenti il suo soggetto o *quale egli è stato*, o *quale egli è ed è creduto*, o *quale dovrebbe essere*; e che, essendo le *parole i mezzi dei quali egli si vale per le sue imitazioni*, possono quelle essere o *proprie* o *straniere*, o *metaforiche* o *alterate dall'arbi-*

trio concesso a' poeti. E vuole che tutte le difese si traggano da questi fonti, come se ne trasse quella a favore di Sofocle, che accusato di non rappresentar gli uomini quali essi sono, secondo il costume d'Euripide, rispose ch'ei li rappresentava quali dovrebbero essere.

Pretende che gli assurdi medesimi, quando ottengano il fine di produrre il mirabile ed il dilettevole, non siano condannabili in un poema. Ecco le sue parole: *È, secondo i principii, certissimo che si cade in errore facendo cose riguardo all' arte impossibili; ma il tutto sta bene, se si conseguisce il suo fine* (1). Morale estremamente rilasciata, nella quale è forse trascorso Aristotile per l'impegno intrapreso di sostenere l'inverisimile ignoranza d'Edipo intorno alle circostanze della morte di Laio.

Produce poi molti esempi della maniera con la quale, valendosi delle sopra addotte distinzioni de' soggetti e delle parole, debbono difendersi alcuni passi d'Omero che potrebbero parer condannabili. Or qui l'Omerico Dacier impiega tutto il suo, ricchissimo in vero, arsenale letterario per sostenere Omero impeccabile. Non lascia senza risposta neppur una delle opposizioni a quello fatte finora; asserisce pieni di profonda fisica e morale filosofia i deboli e viziosi caratteri da Omero attribuiti agli Dei;

(1) Πρῶτον μὲν γὰρ ἂν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται. ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους αὐτῆς. Arist. Poet. cap. XXV, tom. IV, pag. 30, B.

ed esalta come nobilissime alcune di lui comparazioni che (forse per l'enorme cambiamento de' costumi, nel corso di tanti secoli necessariamente avvenuto) tanto compariscono ora indecenti. Non so se tutto ciò ch'egli su questo proposito asserisce, sia concludentemente provato; ma è bensì provato ad evidenza in questo suo erudito trasporto che il giusto rispetto, che tutti abbiamo e dobbiamo avere per cotesto venerabile padre de' Poeti, era in lui degenerato in cieca idolatria.

Finisce Aristotile il Capitolo, confortando i Poeti a valersi, per le loro difese, de' fonti accennati, che in tutto egli dice esser dodici. Or Pietro Vittorio, Heinsius ed altri avendo trovato questo numero minore de' fonti di sopra rammentati, ne han disperato il ragguaglio. Ma Dacier e Castelvetro credono averlo trovato, contando (ciascun di essi per altro in modo diverso) i fonti che soprabbondano, come parti di quelli che ammettono nella dozzina. Si può, cred'io, lasciar senza discapito a chi l'ambisce tutta la gloria di questo calcolo.

CAPITOLO XXVI.

Se sia opera più perfetta il poema epico o il tragico. Ragioni favorevoli al primo, e confutazioni delle medesime. Che i Rapsodi recitavano cantando. Decisione a favore della tragedia.

Propone Aristotile in quest'ultimo Capitolo la questione, *se sia più da stimarsi l'epopea o la tragedia*. Platone avea deciso per la prima; egli è per la seconda. Ma incomincia dall'esporre le ragioni contrarie alla propria opinione.

Dice che potrebbe parer migliore l'epopea, essendo essa fatta per la gente colta; ma la tragedia per il popolo; che l'epopea conseguisce il suo fine, appresso gli uditori intendenti, sola e senza alcun soccorso; ed ha bisogno all'incontro la tragedia d'abiti, di decorazioni e di attori, ricorrendo ai gesti, per rendersi intelligibile: come fanno i cattivi sonatori di tibia, che, non abili ad imitar col solo suono del loro stromento, credono di esprimere co' ridicoli moti del corpo ciò che intraprendono di rappresentare. Che a tale inconveniente non è esposta l'epopea; poichè, eseguendo la sua imitazione col mezzo de' soli versi, non corre il rischio d'essere contraffatta dagl'indecenti movimenti delle scostumate donne, anche a' suoi tempi,

dagl'Istrioni imitati: nè dalle altre caricature dell'attore Callipide, che meritò il nome di *simia* dal savio ed eccellente comico Munisco. Di modo che, secondo questo ragionamento, sarebbe l'*epopea* a riguardo della *tragedia* ciò che il composto Munisco era a rispetto dell'affettato Callipide.

Risponde Aristotile in primo luogo che tutti gli asseriti difetti non sono dell'arte de' poeti, ma di quella degli attori. Ed in fatti (come aggiunge saviamente Dacier) se dovesse giudicarsi del merito della tragedia da quello de' rappresentatori, una tragedia medesima sarebbe or buona, or cattiva.

Nega poi Aristotile che non abbia bisogno di soccorsi l'*epopea*, asserendo che non sono men necessari ad essa gli abili recitatori, di quello che siano al dramma gli attori destri ed esperti, valendosi del gesto i *Rapsodi*, come gl'Istrioni, e succedendo (son le parole d'Aristotile) che il *Rapsodo ancora pecchi d'affettazione nei gesti, come faceva Sosistrato, o nella irregolarità del canto, come faceva Mnasitéo Opuntino* (1).

Pretende Dacier che questo passo d'Aristotile provi che vi fossero due sorti di Rapsodi, de' quali altri recitassero cantando, ed altri senza canto; e traduce il passo nella seguente maniera.

(1) Ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὥσπερ ἐποίει Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα, ὥσπερ ἐποίει Μνασίθεος Ὀπούντιος. Arist. Poet. cap. XXVI, tom. IV pag. 32, E.

Outre que ce défaut n'est pas moins commun à ceux qui récitent un poëme épique, comme Sosistrate; ou qui le chantent, comme Mansitheus d'Opunte.

La distinzione che fa Dacier, in questa traduzione, fra due diversi generi di Rapsodi, non è nel testo. Il testo dice unicamente *che i Rapsodi ancora, come gli attori, peccano talvolta o nel gesto o nel canto*, per dimostrar così che l'epopea, come la tragedia, ha bisogno di buoni esecutori. Chi à detto a Dacier che Mnasiteo non gestisse, e che Sosistrato non cantasse? Donde deduce egli mai che entrambi non facessero e l'uno e l'altro? Ma la spiegazione che fa Aristotile de' difetti comuni agl'Istrioni ed ai Rapsodi è prova che gli uni e gli altri gestivano cantando; e Dacier impegnato nella sentenza che della tragedia non si cantassero se non se i cori, per eludere questo argomento poco a lui favorevole, è ricorso al sofisma d'interpretar come distinzione di mestiere quella che nel testo è mera distinzione di difetto, comune al Rapsodo ed all'Istrione. Il mirabile si è che il medesimo Dacier ingenuamente confessa di non aver trovato in veruno autore antico che de' Rapsodi altri recitassero cantando ed altri senza canto, ma non cangia perciò di opinione. I decreti de' grandi Critici sono irrevocabili, come quelli del Fato.

Anche il padre Sanadon, per evitare una prova che le tragedie intieramente si cantavano, si vale d'un simile sutterfugio nello spiegare i seguenti versi d'Orazio.

Che il tragico poema, ignoto innanzi,
Tespi inventasse è fama: il dramma errante
Trasportando sui plaustri: il qual col canto
E col gesto esprimean, dipinti il viso (1).

Quel *canerent agerentque* gli era sommamente incomodo; onde, per adattarlo alla sua sentenza, gli aggiunge di propria autorità la limitazione di una (secondo lui sottintesa) particella disgiuntiva, e vuol che s'intenda, *quae partim canerent, partim agerent*. Chi si arroga il privilegio di supporre, così a suo talento, ciò che a lui bisogna negli autori, è sicuro di mai non potere esser convinto.

Continuando Aristotile a sostener la preferenza della *tragedia* sopra l'*epopea*, dice che la tragedia ha tutti i vantaggi della epopea: poichè senza gli attori, con la sola lettura conseguisce ancor essa il suo fine, ed ancor essa è fatta non meno per la gente colta che per il popolo; e che ha di più dell'epopea (oltre la libertà di valersi d'ogni specie di verso) e la *decorazione* e la *musica*. Or avendo poc'anzi detto che i Rapsodi cantavano parrebbe che qui Aristotile cadesse in manifesta contraddizione, assegnando la musica alla tragedia, come suo privato vantaggio. Ma piuttosto che condannare il nostro Filosofo di una contraddizione sì chiara e sì vicina, convien credere che il canto de' Rapsodi fosse molto

(1) *Ignotum tragicae genus invenisse Camoenae*
Dicitur: et plaustris duxisse poemata Thespis,
Quae canerent agerentque, peruncti faecibus ora.
Horat. Poet. 275.

più uniforme e più semplice di quello del coro e degli attori, quando nelle strofe, nelle antistrofe, negli epodi e ne' cantici si valevano d'una musica numerosa e figurata, che chiama Aristotile *Melodia*, della quale non facevano mai uso ne' diverbi, differenza limpidamente spiegata da Aristotile medesimo nel libro VIII, cap. V, Politic. (1) Passo da noi fin dal bel principio citato, e che per comodo de' lettori è qui necessario di ripetere.

Tutti diciamo essere la musica da annoverarsi fra le cose più dilettevoli, o sia essa semplice e nuda, o accompagnata di melodia. È differenza che (cambiati i nomi) si conserva visibilmente a' dì nostri fra i recitativi (che sono appunto i diverbi) e l'arie, che sono indubitatamente i *cantici*, o sian *monodiae* degli antichi. Onde, benchè il semplice canto de' recitativi ed il figurato delle arie siano musica entrambi, perchè sono entrambi soggetti a' canoni musicali, dee credersi che Aristotile abbia qui chiamato per eccellenza col nome di musica il canto più artificioso, di cui non faceano uso i Rapsodi, e che nel passo di sopra addotto egli ha chiaramente distinto col nome di melodia.

Dice che la forza della tragedia ristretta in più breve spazio fa maggior impressione, e conseguisce più sollecitamente il suo fine che quella dell'epopea, dissipata e divisa in tanto maggio-

(1) Τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ μετὰ μελῳδίας. Arist. Politic. lib. VIII, cap. V, tom. III, pag. 607, D.

re estensione; e che per cotesta sua estensione appunto tanto maggiore, non può conservar così perfettamente la sua unità, come fa la tragedia. Poichè se l'epopea restringe la sua imitazione ad una sola azione, diviene mancante e breve fuor di misura, se per evitar tal difetto impiegherà tutto il numero dei versi dell'Iliade nel solo soggetto dell'Edipo, riuscirà il poema languido, voto e noioso; e se per riempirlo ricorrerà a vari e distinti episodi, le azioni subalterne ne altereranno l'unità. Prova di questa verità vuol che sia il potersi trarre da qualunque poema epico diversi soggetti di tragedie, ed il trovarsi nell'Iliade medesima e nella Odissea diverse parti o episodi, che hanno la convenevole misura in se stessi d'una giusta azione drammatica. Benchè (dice egli) non sia perciò punto condannabile Omero, avendo egli conservato l'unità della azione sua principale, *quanto dalla natura dell'epico poema è permesso*.

Non so perchè abbia qui taciuto Aristotile il merito più grande del tragico Poeta, cioè quello di soddisfare, scrivendo, all'indispensabile impegno di scordarsi affatto di se medesimo, e di non parlar mai col proprio, ma sempre col cuore altrui; arte che suppone una ben difficile conoscenza ed una non comune attività a poter assumere a suo talento il carattere, cioè le disposizioni dell'animo d'un personaggio introdotto; arte che produce il più esquisito di tutti i piaceri, mentre rende visibile le diverse, ne' diversi individui, interne alterazioni degli affetti

umani, de' quali, a seconda del bisogno, investito il poeta, ne investe l'animo de' suoi spettatori, e seco dolcemente lo trasporta dove gli aggrada; arte magistralmente insegnata da Orazio nella sua poetica.

Che la sola beltà pregio bastante
D'un poema non è, senza quel dolce
Incanto seduttor che in mille affetti,
A voglia sua, lo spettator trasporta (1).

Ed arte in fine così al poeta tragico necessaria, che negletta dal gran Torquato, lo ha reso nel suo *Torrismondo* tanto inferiore a se stesso, quanto nell'immortal suo Goffredo è superiore ad ogni altro.

Si decide finalmente che avendo la tragedia i vantaggi di cagionare un più vivo, e di lei proprio, sensibilissimo piacere, e di conseguire più certamente e più sollecitamente il suo fine, è più perfetta indubitatamente dell'epopea.

E qui, facendo, come è suo costume, il brevissimo epilogo delle materie che suppone di aver lucidamente spiegate, termina Aristotile il suo Trattato dell'Arte Poetica.

(1) *Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto;*
Et quocumque voleat animum auditoris agunto.
Horat. Poet. v. 99.

NOTA

DI ALCUNE OSSERVAZIONI

FATTE DA

PIETRO METASTASIO

SOPRA TUTTE LE TRAGEDIE E COMMEDIE GRECHE

CHE CI RIMANGONO PER SOCCORSO

DELLA SUA MEMORIA

DATE ALLA LUCE

DALL'AB. CONTE D'AYALA

TRAGEDIE DI ESCHILO

1. *Prometeo legato*. 2. *I Sette contro Tebe*. 3. *I Persiani*. 4. *Agamennone*. 5. *Le Coefore*. 6. *L'Eumenidi*. 7. *Le Supplici*.

I.

PROMETEO LEGATO

È difficile di caratterizzare questo dramma, tanto egli è stravagante e fantastico. La scena è una *orrida rupe nella Scizia*. La *Forza* e la *Violenza* ordinano a nome di Giove a Vulcano d'incatenare alla rupe suddetta Prometeo per aver favorito troppo il genere umano. Vulcano benchè con molta repugnanza, eseguisce il comando, e non solo lega il reo con catene di ferro in ogni parte del corpo, ma l'inchioda alla rupe, passandogli il petto con chiodi di diamante. Partono gli altri e rimane Prometeo a bestemmiare la tirannia di Giove. Intanto su l'ali de' venti vengono le figlie di Tetide a formare il coro. Dicono, che hanno inteso i colpi del martello dalle loro grotte in fondo del mare, e che vengono a consolarlo, e a sapere la cagione dalla sua disgrazia. Prometeo nell'incomodo stato in cui si trova, racconta prolissamente i benefizi ch'egli ha fatto agli uomini. Dice che Giove usurpatore del regno di Saturno è un tiranno,

che sarà detronizzato da un altro, che ei sa chi sarà, ma non vuol dirlo. Il coro gli dà consigli che non sono accettati. Intanto sopra una bestia alata non descritta, nè nominata viene l'*Oceano* a visitare il paziente: lo compiange, offre la sua interposizione: è rigettata, e dopo una lunga scambievole cicalata parte con le trombe nel sacco. Il Coro piange e consiglia, ma tutto inutilmente. Sono interrotti dal bizzarro personaggio d'una vacca furiosa, cioè da Io figliuola del fiume Inaco. Prometeo a dispetto del suo chiodo nel petto ha la curiosità di sapere l'avventura della vacca. Questa con molta eloquenza lo soddisfa, e in corrispondenza Prometeo le dice la buona ventura. Un accesso di furore agita la vacca, e questa abbandona la scena. Prometeo ostinato continua le sue bestemmie. Ecco Mercurio che da parte di Giove gli ordina di dire subito chi sarà colui che dovrà detronizzarlo, o che si accresceranno a dismisura i suoi malanni. Prometeo ride della minaccia, insulta Giove e il Messaggiero, s'oscura il cielo, vengono turbini, lampi, tuoni; Prometeo grida invocando Temide sua madre, e termina la tragedia.

Il P. Brumoy non vuole assolutamente che Io venga in forma di vacca; ma l'Autore al verso 590 la chiama *corna di bue bubulis praedita cornibus*, e al verso 675 *cornuta*, e lo Scoliaste spiega *trasformata in vacca*. Ha versi 1090.

Non rappresentando che un uomo inchiodato ad una rupe che riceve alcune visite, era difficile non conservare l'unità del luogo. Brumoy

trova Eschilo mirabile per l'invenzione di questa unità.

II.

I SETTE CONTRO TEBE

Questa tragedia appena può dirsi dramma, non consistendo che in lunghissimi canti del coro, e qualche narrazione: è di stile molto lirico; piena di metafore e d'immagini, particolarmente nei cori. L'azione finisce al verso 823 col racconto della morte de' due fratelli nemici (1). Gli altri 250 e più versi sono piagnistei, e un decreto del popolo sulla sepoltura degli uccisi conceduta ad Eteocle, e negata a Polinice. Antigone vuol seppellire il secondo, il banditore si oppone, e la tragedia finisce, senza che lo spettatore sappia che si farà (2).

Il dramma ha versi 1096.

V'è una scena contro l'importunità delle donne ne' loro timori, fra Eteocle e il coro lunga, inutile e comica.

(1) Duplicità di azione.

(2) Azione imperfetta.

III.

I PERSIANI

Non è facile il dire qual sia l'azione di questa tragedia. Le replicate narrazioni che si fanno in Persia della disfatta di Serse a Salamina, e il luttuoso perpetuo lamento del coro di vecchi Satrapi, occupano tutto il dramma. Atossa madre di Serse con una specie di farmaceutria (1) obbliga l'ombra dell'estinto Dario suo marito a comparire per prendere consiglio, e aver nuove più sicure di Serse. L'ombra non sa cosa alcuna di quanto è succeduto; e bisogna informarla. Allora dice, che Serse è stato mal consigliato, e che non conviene impacciarsi colla Grecia, e partendo lascia ai vecchi del coro il seguente avvertimento:

Vos autem senes gaudete etiam inter mala
Animis dantes voluptatem quotidie,
Quoniam mortuis divitiae nihil prosunt.
Allegri, o vecchi, anche de' mali in mezzo,
L'alma inebbriando di dolcezza ognora:
Che la ricchezza a chi morìo non giova.
V. 242.

Atossa, intesa la totale strage de' Persiani, e la fuga vergognosa del figlio, dice, *che quello che più l'affligge è, che Serse si trovi con un abito indecente in dosso, onde che vuol anda-*

(1) Nel significato d'incantesimo non si legge altrove.

re a casa a prenderne un buono, e andargli incontro. V. 849.

Finalmente comparisce Serse con la lista dei morti; anima il coro a stracciarsi i capelli, a battersi il petto, a lacerarsi le vesti, e ad urlare con lui; e con questa alterna sinfonia termina la tragedia, che ha versi 1081.

IV.

AGAMENNONE

Per consenso di tutti i letterati è questa la più difficile e oscura di tutte le tragedie di Eschilo, piena a dismisura di metafore ardite, di figure e di tutto ciò che suol essere l'appannaggio della poesia lirica.

L'azione è l'assassinio di Agamennone commesso da Clitennestra ed Egisto. Il personaggio d'Agamennone è poco messo in vista: non si vede in iscena che una sola volta, e ciò ch'ei dice non basta per formare idea del suo carattere. Quello all'incontro di Clitennestra perfida, falsa e crudele, è vivamente espresso. I cori sono vivi, oscuri e affatto lirici: gli entusiasmi profetici di Cassandra del medesimo stile.

Comincia la tragedia con una sentinella che parla dall'alto del palazzo reale. Clitennestra l'ha situata là sopra per iscoprire, quando si vegga una fiaccola accesa, che, subito che fosse presa Troja, dovea vedersi in Argo per accordo fatto fra Agamennone e lei: e ciò dovea eseguirsi da

gente disposta di tratto in tratto dal monte d'Ida sino all'Argolide. Si vede la face, e dopo non molti versi giugne il messo colla nuova della presa di Troja, onde il messo viene colla medesima velocità che la luce.

In questa, come in altre tragedie Greche, all'aprirsi d'una porta si vede il cadavere del personaggio ucciso, e talvolta di molti, e diversi attori sceneggiano di là della porta suddetta: cosa difficile a comprendersi. E similmente in questa ed altre tragedie Greche si sentono dalla piazza le voci e le parole delle persone che sono assassinate nell'interno della reggia (1).

La tragedia ha versi 1682.

V.

LE COEFORE

OSSIA

LE PORTATRICI DELLE LIBAZIONI

Il soggetto di questa tragedia è lo stesso che quello a cui Sofocle ed Euripide hanno dato il titolo di *Elettra*. Eschilo gli dà il nome delle *Coefore*, che sono donzelle addette a Clitennestra, e parziali d'Elettra, che portano seguendola le libazioni da farsi alla tomba d'Agamennone. Lo stile è al solito ritorto e figurato all'eccesso. La condotta semplice e naturale per lo più.

(1) Gli scellerati rimangono felici.

In tutte le tre Elettre si desidera qualche verisimilitudine per l'esito dell'impresa d'Oreste: ma in questa anche più che nelle altre. Oreste solo, sconosciuto nella reggia del nemico uccide la madre e il tiranno, senza che si trovi una guardia, un domestico o chicchessia che gridi, non che s'opponga. La scena nella quale Oreste obbliga barbaramente la madre ad entrare nel palazzo per esservi da lui trafitta sul cadavere del già ucciso Egisto, è d'una così atroce inumanità, che il P. Brumoy medesimo, avvezzo a sapersi trasportare nell'aureo secolo d'Atene, è costretto a confessarla insopportabile.

Al verso 893 Clitennestra per muovere a pietà il figliuolo, affinchè non la uccida, gli scopre il seno, e gli ricorda che sonnacchiando egli una volta ne suggeva il latte.

E non molto prima al verso 754 la nutrice d'Oreste credendolo morto lo piange, si ricorda quanto abbia sudato per educarlo e non trascura di rammentare gl'incomodi da lei sofferti nell'assisterlo ne' piccioli di lui naturali bisogni. Versi 753.

Non enim fatur puer adhuc in fasciis,
Seu fames, seu sitis, aut mingendi libido urgeat.

Che non parla il fanciullo in fasce stretto,
Fame abbia o sete, o d'orinar desio.

Il tratto è cavato dal verso; ma per gustarne l'eccellenza bisogna aver la fortuna di sapersi trasportare in que' secoli venerabili; e tanto non è permesso a' poveri profani. Versi 1076.

VI.

L' EUMENIDI

L'azione di questo dramma è il giudizio o l'assoluzione d'Oreste. Comincia in Delfo nel tempio d'Apollo. Si vede sul principio la vecchia Pizia che fa una lunghissima invocazione di tutte le divinità presaghe, e va a mettersi a sedere sul tripode, nè per tutta la tragedia si vede mai più, nè si sa perchè sia venuta, nè perchè più non comparisca.

Al verso 93 Oreste condotto da Mercurio parte dal tempio suddetto di Delfo per andare a quello di Minerva in Atene.

Al verso 117 le Furie addormentate nel tempio di Delfo rispondono per buona pezza russando all'Ombra di Clitennestra che vuol destarle, perchè perseguitino Oreste, e l'ombra dice: *voi russate;* tanto premeva all'autore che gli spettatori s'avvedessero dell'invenzione.

Al verso 235 Oreste comparisce nel tempio di Minerva in Atene; e le Furie dopo pochi versi ve lo raggiungono (1). Se questa non è mutazione di scena, qual altra lo sarà? Eppure Aristotele non si risente a tal sacrilegio. Buon per Eschilo, che sia nato tanti secoli dopo di lui M. d'Aubignac, il quale non so come abbia dissimulato, o abbia lasciato fuggirsi dagli occhi questa enormità del padre della tragedia.

(1) Duplicità di luogo considerabile e indubitata.

Al verso 663 Apollo dice, che il figlio non ha nulla dalla madre conservatrice, e non creatrice del feto.

Procreat autem ille, qui insilit.

Una di quelle auree semplicità Greche poco gustate da' palati idioti.

La tragedia ha versi 1050.

VII.

LE SUPPLICI

La condotta di questa favola ha tutta la semplicità ammirata dai severi conoscitori della perfezione del teatro Greco. Le cinquanta figliuole di Danao, per non essere mogli de' cinquanta loro cugini figliuoli d'Egitto, vanno fuggitive col padre loro a dimandare asilo a Pelasgo re d'Argo, e l'ottengono. La scarsezza di materia si supplisce con la infinita e oziosa prolissità dei cori. La scena è un luogo vicino alla sponda del mare dove sono le immagini degli Dei che presiedono a' giuochi Atletici, non lontano dalla città d'Argo.

Dal verso 466 le Danaidi per indurre a dar loro asilo Pelasgo che esita, fan con lui il seguente ingegnoso dialogo.

Danaide. Ho cinte, onde legar le vesti.

Re. Queste stan bene alle donne.

Dan. Or sappi, che queste serviranno per una bella invenzione.

Re. Questo che vuol dire?

Dan. Se non si darà asilo sicuro a questa nostra schiera.

Re. E bene, a che ti varrà l'invenzione delle cinte?

Dan. Ad ornar di nuovi quadri queste sacre immagini.

Re. Questo pare un enimma. Spiegati.

Dan. Dico ad impiccarmi a questi Dei.

La gentilezza di questo dialoghetto non ha bisogno di essere spiegata: la sente ognuno, che a forza di dottrina non sia diventato Ateniese.

Alla vista d'una nave riconosciuta da Danao per quella che conduce i cinquanta figliuoli d'Egitto, corre egli alla città per dimandar soccorso contro i persecutori, e non si sa perchè lasci le figliuole, che giovani e vigorose potevano far quel cammino assai meglio del vecchio padre, e non restavano esposte alle violenze de' cugini.

Il vecchio parte, ed un solo precone o araldo de' cugini suddetti viene ad ordinare alle Danaidi di andare ad imbarcarsi con lui. Esse resistono; quello vuol far loro violenza, ed esse essendo cinquanta non sanno difendersi da un solo, se non colle grida.

Ma ecco il soccorso. Danao è già stato in Argo, ha trovato Pelasgo, ha esposto il pericolo, si sono raccolti i soldati, e si è rifatto il cammino dalla città al mare nel tempo di pochi versi.

Partito l'araldo il re Pelasgo invita le Danaidi a venir a farsi abitatrici d'Argo, assegna loro alloggio nella città, e parte. Il padre Danao prima d'incamminarsi fa una salubre ammonizione alle

figliuole; e la cosa che con più premura e più prolissità raccomanda è, *che non gli facciano disonore in paese straniero; e che non facciano parlar male di sè, ma siano pudiche, benchè la gioventù sia inclinata agli amori.* Questo avvertimento a' dì nostri parrebbe soverchio e ingiurioso, supponendosi che le principesse reali siano incapaci di mancare ai loro doveri; ma nel secolo di Eschilo non vi erano supposizioni, e si rappresentava la semplice natura, che è la delizia de' nostri sublimi letterati.

La tragedia ha versi 1081.

Eschilo Ateniese di famiglia illustre nacque il primo anno della 60 Olimpiade, 214 della fondazione di Roma, 540 avanti l'era cristiana. Fu non minor guerriero che poeta. Si distinse con l'armi nelle battaglie di Maratona, di Salamina e di Platea. Sdegnando d'esser superato nella poesia drammatica dal giovane Sofocle, si ritirò in Sicilia appresso Jerone: ed è fama, che vi morisse sventuratamente dal colpo d'una testuggine lasciatagli cader sulla testa da un'aquila, che volea fracassar sopra un sasso il guscio della sua preda.

Questi è senza fallo il padre della tragedia. Egli si avvisò il primo di ridurre in azione le narrazioni; immaginò il palco, gli abiti tragici e la maschera, onde sono doni suoi tutte le meraviglie teatrali, che son poi derivate da così sublime invenzione: gli dobbiamo però tutti gratitudine e rispetto, e l'esigerebbe da ognuno, se l'invida impertinenza de' pedanti per abbassare

i loro contemporanei non esaltasse stupidamente e temerariamente in esso tutto quel riprensibile, che per altro si travederebbe rispettosamente in grazia dell'incomparabil merito d'una prima invenzione, e se orgogliosi delle loro lagrimevoli osservazioni non si erigessero in legislatori di un'arte che non intendono affatto, e nella quale o non si sono mai esercitati, o quando hanno avuta la temerità di tentarlo, son divenuti l'oggetto della pubblica derisione. Quindi sono stati forzati anche gli uomini rispettosi a riflettere e pubblicare quanto v'è di poco commendabile ne' nostri antesignani, non già per deprimer questi, ma per togliere la maschera ai lividi, e falsi oracoli del povero sfigurato Parnaso.

Il suo stile è caldo, sublime; figurato e metaforico sino all'eccesso; il terribile è sempre l'oggetto ch'ei si propone: asserisce il suo Scoliaste, che nella rappresentazione delle Eumenidi morirono di spavento molti fanciulli ed abortirono molte donne gravide. *Credat judaeus apella.*

TRAGEDIE DI SOFOCLE

1. *Edipo tiranno.* 2. *Elettra.* 3. *Ajace flagellifero.* 4. *Antigone.* 5. *Edipo Coloneo.* 6. *Le Trachinie.* 7. *Filottete.*

I.

EDIPO TIRANNO

È divina la riconoscenza di se stesso condotta artificiosamente per tali gradi, che appunto per quelle vie per le quali Edipo tenta di liberarsi da' suoi timori, più vi s' interna fino ad essere convinto del suo stato.

È molto inverisimile, che dopo tanti anni di matrimonio con Jocasta, e di regno in Tebe ignori tutte le circostanze della morte del suo antecessore Laio. Aristotele scusa questo fatto colla sottil distinzione, che è *fallo fuori della tragedia, cioè anteriore alla rappresentazione.* A me pare, che un personaggio ignorante di ciò che verisimilmente dovrebbe sapere, sia fallo nella tragedia, e non fuori.

Il violento sospetto di Edipo, che Tiresia sia stato sedotto da Creonte, e le sue escandescenze contro i supposti calunniatori sono assai ragionevoli, atteso il pessimo carattere di tutta l'antichità attribuito a Creonte, e da Sofocle istesso nella sua Antigone, ed attesa la ferma credenza

di Edipo d'essere figliuolo di Polibio e di Merope, e nato in Corinto; così la sua impaziente curiosità di conoscer se stesso non solo è innocente e naturale, ma meritoria, come religiosa premura di ubbidire all'oracolo: eppure Plutarco e tutti i suoi dotti copisti (per sostenere il precetto di Aristotile, che vuol qualche delitto nel Protagonista) si ostinano a considerar quel sospetto, quelle escandescenze, e particolarmente quella curiosità come delitti degnissimi d'essere puniti con le orride sventure, dalle quali Edipo è oppresso.

Al verso 1210 Edipo è affatto convinto d'essere incesto e parricida, onde l'azione è finita (1). Nulladimeno la tragedia dura sino a compire il numero di 1551 versi, ne' quali vi sono cori, nunci e nuove scene d'Edipo cieco e con Creonte e co' figliuoli.

II.

ELETTRA

Oreste, Pilade e il vecchio confidente aspettano di trovarsi innanzi al palazzo d'Egisto (luogo della scena) per tener consiglio sulla maniera di uccidere il tiranno (2); quasi non avessero dovuto e potuto farlo, e prima e in luogo sicuro.

Le due principesse reali Elettra e Crisotemi

(1) Unità di azione.

(2) Inconvenienti dal non cambiar di scena.

debbono uscir sole e innanzi giorno, e venir sulla strada a lagnarsi, e ragionar delle loro miserie, e delle loro sospirate vendette contro la madre ed il tiranno: e le dame di Micene loro confidenti han da trovarsi e rimaner tutta la tragedia su questa piazza a fare il mestier di coro, e ad essere a parte delle più gelose trame dei principali personaggi.

Clitennestra viene in mezzo alla strada ad altercar con la figliuola Elettra, e a dirsi a gara con quella, in presenza delle dame immobili che formano il coro, tutto ciò che sarebbe indecentissimo da dirsi da sola a sola nel più nascosto gabinetto: e in questa decente situazione riceve il supposto messaggio di Fanoteo focense.

Da questo luogo Elettra ha da sentir la voce, anzi le parole della madre, quando è assassinata dal figlio Oreste negl'interni appartamenti del palazzo; e in vece d'intenerirsi dee gridar al fratello parricida quelle orribili parole:

Raddoppia i colpi se puoi. V. 1438.

E in questo luogo finalmente tornando il tiranno Egisto da un viaggio o dalla campagna ha da trovarsi, che basti il solo Oreste per condurlo al macello, senzachè possa difendersi.

Vi sono in questa tragedia diverse situazioni sommamente teatrali, e trasportandomi con Dacier al secolo di Sofocle, e fra gli spettatori del suo tempo, credo che questo dovesse essere un molto applaudito spettacolo.

La tragedia costa di versi 1644.

III.

AJACE FLAGELLIFERO

Al verso 669 e 670, dice Ajace a Tecmessa, *che va a cercare un luogo solitario, dove nascondere la sua spada, già dono d' Ettore*, e al verso 702 dice alla medesima, *ch' ei va dov' ei deve andare* (1): e s' intende lucidamente, che va a cercare un luogo, ove abbia la libertà d' uccidersi.

Al verso 809 essendo rimasta vota la scena anche del coro, ritorna Ajace, dice di avere accomodata in terra la spada d' Ettore per gettarvisi sopra e uccidersi, e dopo le sue preghiere a Giove ec. l'eseguisce.

Dal verso 890, nel quale detto Ajace s' abbandona sulla spada e muore, incomincia una nuova azione, cioè il contrasto con gli Atridi per la sepoltura del medesimo (2). E questa nuova azione dura per più di 500 versi, onde più del terzo della tragedia, che costa di versi 1435.

IV.

ANTIGONE

Il luogo della scena è al solito la piazza avanti

(1) Duplicità di loco.

(2) Duplicità di azione.

il palazzo del sovrano (1). Le due principesse reali, Antigone e Ismene escono sole dal detto palazzo e vengono sulla piazza, e perchè mai? Per parlare in segreto tra di loro.

In questa tragedia i caratteri d'Antigone, d'Ismene e d'Emone sono bellissimi. La crudeltà di Creonte non è resa verisimile (come si potea) con la violenta ambizion di regnare, che potea ispirargli il desiderio d'estinguere in Antigone e Ismene gli ultimi germi della stirpe reale dei Labdacidi. Senza questo visibile incitamento la sua crudeltà supera i limiti del credibile.

Vi sono tre situazioni molto felici per la scena. La proposizione d'Antigone alla sorella, di seppellire Polinice ad onta del divieto di Creonte, le preghiere d'Emone per salvare Antigone, le altercazioni col padre, e la visibile tragica risoluzione del principe amante, e finalmente la generosità d'Ismene, che accusa se stessa innocente per salvar la sorella.

In questa tragedia al verso 270, 271, 272 si trova il costume della prova del fuoco, cioè quella di giurare, prendendo con la nuda mano un ferro rovente. Ha versi 1353.

(1) Inconvenienti che nascerebbero dalla sofistica unità di luogo ai Greci falsamente attribuita.

V.

EDIPO COLONEO

Questa tragedia per interessare ha bisogno di spettatori o lettori Ateniesi antichi, o di quelli invidiabili moderni sapienti, che asseriscono di sapersi trasportare a que' felici secoli, ne' quali si credea, che il possesso del cadavere d'un mendico vagabondo facesse la sicurezza e la felicità d'uno stato. Edipo cieco e squallido condotto dalla figlia Antigone, non in migliore arnese di lui, occupa la scena perpetuamente senza mai partirne, se non quando va a morire. Parte seguito da tutti i personaggi per andar a far tal funzione al verso 1624 (1). E dopo che il coro, che resta a fare il suo mestiere, ha cantato due brevi strofette, viene il nunzio a fargli un lungo racconto di tutte le cerimonie, portenti e congedi, che hanno preceduta ed accompagnata la morte d'Edipo. E finisce la tragedia.

Tutta la tragedia ha versi 1863.

VI.

LE TRACHINIE

Lica con la veste unta del sangue del centauro Nesso parte da Trachine al verso 638 per por-

(1) Tempo violentato.

tarla da parte di Dejanira in dono ad Ercole, che si trova sul promontorio Ceneo (1). Questo promontorio è lontano da Trachine intorno a 10 leghe Alemanne. Al verso 720 comparisce Illo in Trachine, e racconta l'arrivo di Lica al promontorio suddetto; l'uso che ha fatto Ercole della veste mandata, il funesto effetto di quella, e molte circostanze, onde nel tempo di 106 versi, senzachè la scena sia mai rimasta vota, si sono fatti due lunghi viaggi, ed una non breve permanenza. Se fosse rimasta qualche istante vota la scena, sarebbe interrotta l'azione visibile, che è misura inalterabile del tempo, e si potrebbe essere più indulgente supponendo scorso nell'intervallo della interruzione un tempo maggiore senza esserne redarguito dalla suddetta visibile misura. Uno de' grandi inconvenienti dei cori stabili è, che non lasciando mai la scena vota, è sempre una rigorosa misura del tempo anche di quell'azione che procede dietro la scena.

Al verso 1242, 1243 Ercole moribondo, per persuadere al figliuolo di sposar Jole, si vale, come di grande argomento, della ragione d'aver egli giaciuto con lei.

Questa tragedia ha versi 1295.

(1) Tempo violentato, se sussiste la sofistica legge dell'unità del tempo da alcuni a' Greci attribuita.

VII.

FILOTTETE

Questa tragedia è degna d'esser ammirata per l'artifizio dell'autore, che da un'azione semplicissima ha saputo far nascere peripezie e situazioni sommamente interessanti. Il carattere di Neottolemo è incomparabile. Ma tutte queste bellezze non rendono tollerabile il personaggio di Filottete, che ostenta in tutto il corso della tragedia la marcia, i cenci immondi della putrida sua piaga, s'affatica a descriverla ogni momento, ed assorda il teatro coi gemiti e colle strida ne' replicati accessi de' suoi dolori. Ha versi 1500.

TRAGEDIE DI EURIPIDE

1. *Ecuba*. 2. *Oreste*. 3. *Le Fenicie*. 4. *Medea*. 5. *Ippolito*. 6. *Alceste*. 7. *Andromaca*. 8. *Le Supplici*. 9. *Ifigenia in Aulide*. 10. *Ifigenia in Tauride*. 11. *Il Reso*. 12. *Le Troadi*. 13. *Le Baccanti*. 14. *Il Ciclope*. 15. *Gli Eraclidi*. 16. *Elena*. 17. *Jone*. 18. *Erçole furioso*. 19. *Elettra*.

I.

ECUBA

La scena è in Tracia innanzi alla porta della casa destinata ad Ecuba schiava d'Agamennone; in questo luogo si rappresenta tutta la tragedia (1); qui è chiamata Polissena; qui Agamennone, Ulisse, Taltibio, Polimestore, e qui tutte le Troiane che formano il coro, e non ne partono mai.

L'ombra di Polidoro apre la scena per dire agli spettatori il suo nome, cognome e patria, l'istoria di Troja e la propria; e non contenta di averli informati del passato, confida loro tutto quello che succederà nel corso della tragedia. Il sacrifizio di Polissena, la scoperta dell'assassinio di Polidoro, e la vendetta d'Ecuba for-

(1) Incomodi della scena.

mano una visibile moltiplicità di azione (1), e dividono sensibilmente l'interesse dello spettatore.

Nella divisione di Ecuba dalla figliuola Polissena, che va ad essere sagrificata, è ben secondata la natura; per altro il carattere di Ecuba non osserva nè il verisimile, nè il decoro (2); in mezzo agli accessi del suo dolore monta in cattedra a spacciar sentenze; esige da Taltibio la descrizione minuta del sagrifizio della figliuola; nella maggior afflizione si vale degli ordini e de' luoghi comuni rettorici per muovere Agamennone; non già a salvarle la figliuola, ma a darle luogo a vendicarsi; s'abbassa sino a ricordargli ch'egli giace ogni notte con l'altra sua figliuola Cassandra, e non trascura la sentenza, *che gli uomini sono docili per questo mezzo.* Vi sono scene nelle quali ella si getta distesa in terra in mezzo alla strada e vi rimane lungo tempo. Per tradire Polimestore si finge sua amica con una fraudolenza indegna di chicchessia, non che d'una regina; e non soffrendole il cuore di guardarlo in faccia, pretende dissimular questo effetto dell'odio suo col pudore delle donne, che non debbono guardare gli uomini direttamente in faccia: verecondia assai piacevole per una donna forse ottuagenaria.

La tragedia ha versi 1295.

(1) Unità di azione violata.

(2) Carattere inverisimile ed indecente.

II.

ORESTE

Questa tragedia è piena di moto e di affetti; quello dell'amicizia è vivamente espresso: ma tutti i caratteri sono scellerati. Elena, Oreste e Pilade sono fallaci, traditori, parricidi, perfidi e sanguinari. La favola s'inviluppa di modo, che non può sciogliersi senza una deità, la quale per conforto de' malvagi rende tutta la brigata felice.

Apre la scena Elettra lagrimosa accanto al letto d'Oreste (1), che dorme rifinito da un assalto sofferto dalle sue furie persecutrici. Vengono le donne Argive, che formano il coro, a visitare Elettra, la quale fa loro osservare un alto silenzio, e tutti i riguardi da aversi nella camera d'un infermo. In tutte le susseguenti scene questo luogo medesimo è strada pubblica, innanzi alla porta del palazzo d'Agamennone. O i letti degl'infermi in Argo si ponevano nelle pubbliche strade, o la scena è cambiata. La tragedia ha versi 1690.

(1) Luogo violentato o cambiato.

III.

LE FENICIE

Questa tragedia, che non è altro che la Tebaide, non si sa perchè abbia un coro di donzelle Fenicie, che danno il nome al dramma, e non di Tebane o Tebani; forse per l'antica discendenza da Cadmo.

La regina Jocasta esce sola in piazza dal palazzo reale, e viene a raccontare agli spettatori tutta la storia della sua casa: compito il suo racconto, si ritira e lascia la scena vota (1).

Comparisce Antigone con un vecchio pedagogo e non si sa ben dove; ella prega il vecchio che le porga la mano per salire una scala che conduce sopra una torre, donde si scopre il campo Argivo. In questa situazione elevata fanno la loro scena questi due personaggi, e informano l'uditorio delle persone principali dell' esercito nemico. È chiara imitazione di Omero, che colloca Elena e Priamo sopra una torre di Troia, donde si vede il campo Greco. Ma in Omero si racconta, e in Euripide si rappresenta; e non tutto ciò che è opportuno alla narrazione, è atto ad essere rappresentato.

L'episodio di Meneceo, giovane figliuolo di Creonte, che si sacrifica per la patria, è molto poco necessario all'azion principale; e un' azio-

(1) Inconvenienti della scena stabile.

ne sì grande non è impiegata secondo il suo valore in un picciolo episodio.

I personaggi di Jocasta, di Polinice, e principalmente d' Antigone sono sommamente interessanti, e tutto il dramma è pieno di moto e di peripezie.

Un messaggiero, che viene a portar la nuova di un vantaggio ottenuto da' Tebani, giunto innanzi al palazzo reale, chiama ad alta voce la regina Jocasta, che venga in istrada a sentirlo, ed ella subito vi corre senza alcuna formalità. Codèsta sublime semplicità Greca non sarebbe oggi imitabile.

In questa tragedia al verso 527, e 528 si trova la sentenza applicata a Cesare, *si violandum est jus*.

Ch' essere ingiusto è bel, purchè si regni:
In altre cose la pietà si cola.

La tragedia costa di versi 1754.

IV.

MEDEA

La barbara tirannia di Creonte, e l' enorme ingratitudine di Giasone producono il naturale, ma perniciosissimo effetto di rendere quasi scusabile l' orrida vendetta di Medea, la quale per essere capace di scannar di propria mano i figliuoli dovrebbe essere affatto invasa dalle sue furie gelose e non sentir tanto la tenerezza materna, quanto è paruto convenevole ad Euripi-

de. Il furore, la gelosia, il dispetto, la vendetta doveano essere il fondo del carattere di Medea, i sentimenti di madre, lampi momentanei e passeggieri.

Il coro è composto di donne di Corinto suddite di Creonte; e Medea straniera confida loro gli orribili disegni d'avvelenar la principessa reale, e di trucidare i propri figliuoli. E ciò senza verun bisogno; e le donne non fanno opera alcuna per impedire tanta scelleraggine, se non dir freddamente, che non fa bene.

Il personaggio di Egeo re di Atene, di cui non si è mai parlato, comparisce improvvisamente in iscena al verso 663, come caduto dal cielo: non viene che a recitare una sola scena con Medea, alla quale promette asilo in Atene, allettato dalle promesse di quella che asserisce aver un farmaco efficace per aver figliuoli, e che gliene sarà cortese. Questo re ha avuto un Oracolo d'Apollo assai comico in risposta della dimanda, *che via dovesse tenere* per aver figliuoli.

Non ego prominentem utre solverem pedem,
Priusquam patrios rursus ad lares venero.
Ch'io non sciogliessi il piè sull'otre sporto
Pria che altra volta a' patri lari io giunga.
V. 679 e 681.

La metafora è chiara, ma non egualmente decente.

Tutto ciò non serve, che per assicurare a Medea un ricovero dopo i suoi misfatti; circostanza assai poco necessaria all'azione che si rappresenta, e meno interessante per gli spettatori.

La tragedia costa di versi 1420.

Giasone offerisce danaro a Medea per le spese del suo viaggio. V. 461.

V.

IPPOLITO

La scena è in Trezene, e secondo il solito, nella piazza innanzi il palazzo reale. Il prologo è fatto da Venere, che dice al popolo spettatore quanto succederà nella tragedia.

Il coro è di dame di Trezene, che vengono in questa piazza a visitar la regina Fedra inferma, e vi rimangono immobili tutto il corso del dramma.

La regina esce dal palazzo in detta piazza semiviva a prender aria; la tempesta dell'animo di questa fra la violenza del suo incestuoso amore, e i ritegni del pudore e della virtù è divinamente rappresentata. Ma questa donna, che ha invincibile repugnanza di dire il suo orribile secreto alla propria nutrice, lo confida a tutte quelle donne che formano il coro.

Ippolito infuriato contro la nutrice, che gli ha proposto di condiscendere all'amor di Fedra, prorompe in una invettiva contro le donne, e vi si trattiene 53 versi; dice, che sarebbe stato meglio che si andassero a comprare i figliuoli nei Tempi; che le figlie costano tanto ai padri, e per liberarsene convien dotarle; che chi le riceve in casa, è obbligato a mille spese

per vestirle; che sono tutte malvagie, e se alcuna lo è meno, il suocero e la suocera lo saranno in sua vece: ma soprattutto abborrisce le donne d'ingegno elevato, e letterate: *filosesse* ed *erudite*. V. 640.

Al verso 1101 Ippolito parte dal padre per andare in esilio (1); dopo una cinquantina di versetti del coro viene il nuncio a raccontar la morte di lui con varie circostanze, che esigono molto maggior tempo per succedere.

Fedra in tutto il corso della tragedia è così virtuosa, che si propone la morte piuttosto che cedere ad una passione ch'ella detesta; in fine diventa una scellerata, facendosi trovar fra le mani la finta lettera, nella quale Ippolito comparisce il violento seduttore.

Non pareva necessaria una divinità per isciogliere questo nodo.

La tragedia ha versi 1467.

VI.

ALCESTE

La scena è la piazza innanzi al palazzo reale di Fera in Tessaglia. Apollo informa il popolo di tutti i fatti suddetti, sopraggiunge la Morte, che viene a prendere Alceste, e siegue dialogo assai comico fra queste due divinità, le quali ritirandosi dan luogo all'arrivo del coro composto di

(1) Tempo violentato.

cittadini di Fera solleciti dello stato d'Alceste. Una donna del palazzo esce a dar conto al coro degli andamenti d'Alceste, che si dispone a morire. Questa minuta narrazione è piena di verità, di affetti e di tenerezza, ed è ben degna della fama dell'autore.

Al verso 244 esce sostenuta da Admeto e dalle sue donne Alceste languente, e viene a vedere il sole a coricarsi, a far testamento e a morire in piazza (1), cose tutte da farsi con più comodo in camera. Admeto suo consorte, per cui ella muore, la consola con queste generose promesse, cioè ch'egli porterà il lutto per tutta la sua vita; che odierà sempre fino alla morte il proprio padre e la propria madre, perchè non sono morti invece di lei per salvarlo; e finalmente ch'egli farà fare da un eccellente artefice la statua d'Alceste; che la metterà nel suo letto, e se la recherà in braccio invece di lei. Giunge Ercole e trova Admeto in lutto. Questi dissimula la morte della consorte per non funestar l'ospite, che fa introdurre in un appartamento separato; ma non si sa, come Ercole possa non intendere che Alceste è morta.

Vi è una scena fra Admeto e Feres suo padre, scandalosa in ogni secolo, nella quale il figlio dice improperï al padre, perchè egli non è morto per lei. Il P. Brumoy ha bel dire, che l'autore è difeso dal costume di quel secolo, nel quale il vecchio dovea morire per il più giova-

(1) Inconveniente della scena stabile.

ne. Euripide stesso ha rinunziato a questa difesa facendo dire a Feres al verso 683.

Legge non v' ha, che per un figlio il padre
Debba morir, o non si dà tra' Greci.

Al verso 717 il coro seguitando il mortorio di Alceste lascia vota la scena, che sempre è stata la piazza innanzi al palazzo reale, e si vede il servo destinato ad assistere alla tavola di Ercole, che esagera in disparte l'intemperanza e l'indiscretezza di Ercole, che si dà buon tempo in una casa funestata da un funerale (1). Ercole si scandalizza della malinconia del servo, l'invita a bever seco, lo riprende, e gli fa una lezione Epicurea sulla brevità ed incertezza della vita, consigliandolo a darsi in braccio a Bacco ed a Venere. Naturalmente Ercole non pranzava in piazza, onde la scena è mutata.

La perpetua presenza dell'ozioso coro dei Greci è un impedimento al cambiamento di luogo, ed una cagione degl' inconvenienti accennati; ma quando gli autori Greci medesimi possono con qualche occasione liberarsi del coro, si vede chiaramente che la scena si cambia, come qui abbiamo osservato, e nell' Ajace flagellifero di Sofocle, e nelle Eumenidi di Eschilo. Se poi la scena si cambiasse fisicamente, o si lasciasse il peso di cambiarla all' immaginazione degli spettatori, non è questione che importi per la regola.

Questa tragedia ha versi 1163.

(1) Scena cambiata.

VII.

ANDROMACA

La scena è in Ftia al solito innanzi al palazzo di Pirro, e vi è da un canto una cappelletta di Tetide, che serve d'asilo ad Andromaca perseguitata da Ermione nell'assenza di Pirro marito di questa, e padrone della prima, che di vedova di Ettore è divenuta sua concubina, e ne ha già un figliuolo chiamato Molosso. Comparisce Ermione, che comincia il suo discorso dal dire, che tutte le gioie, l'oro, le vesti splendide ch' ella ha, le ha portate di casa sua, e non le ha dalla casa del marito; che Andromaca con filtri infami le aliena l'animo del marito, e rende lei infeconda; che esca dalla cappella, perchè la vuol morta, e se mai la lasciasse vivere, vuole che il suo mestiere sia quello di adacquare e scopar la casa. La vedova d'Ettore risponde, che non i farmaci di lei, ma i propri costumi la rendono odiosa a Pirro, che non può soffrire che altra se gli avvicini. „ Che faresti, se fossi maritata ad
„ un re dell' Asia, dove molte mogli vanno a dor-
„ mire a vicenda con un solo marito? Vorresti
„ ucciderle tutte? Mostreresti un insaziabile ap-
„ petito de' congressi virili? E questa è brutta
„ cosa. È ben vero che noi altre donne siamo
„ più tormentate degli uomini da queste infer-
„ mità ma lo nascondiamo assai bene. „

Quamquam graviore viris morbo

Hoc laboramus: sed celamus pulchre.
Sebben tal morbo più che l'uom tormenta
Noi donne assai: ma lo celiam con grazia.
V. 219, 220.

Contro questa aurea semplicità naturale non vi sia chi ardisca risentirsi; e come disapprovarla, se piaceva ai Greci, che facevan così belle statue? L'argomento è del P. Brumoy.

Vien poi Menelao padre di Ermione, che prende le parti della figlia, ha seco il piccolo Molosso, e minaccia Andromaca d'ucciderlo, se ella non abbandona l'asilo. La scena è teatrale e piena di affetti vivi, e il modello d'infinite cattive copie moderne. La madre agitata risolve sacrificar se stessa, per salvare Molosso, esce dal tempio, e si dà in mano al persecutore, che aggiunge alla prima crudeltà la nuova perfidia, non liberando Molosso.

Sopraggiunge il vecchio Peleo avo di Pirro, che come padron di casa in assenza di Pirro salva Andromaca e il fanciullo, dicendo a Menelao cose veramente alla Greca; che per esempio egli è un vigliacco, che solo ha da Troja riportate le proprie armi lucide, e nessuna ferita; che se parla, gli darà lo scettro sulla testa; che è stato uno stupido a lasciar sola Elena confidata alla propria pudicizia; che nessuna Spartana può essere pudica, poichè si avvezzano le ragazze a mostrare le coscie, e andare mezze nude a lottar co' giovani; che avendo ricuperata Elena, dovea ucciderla; ma che vedendo appena quelle *zinne* avea gittata la spada, ed era corso al bacio, alle carezze.

Ma le poppe al mirar gettai la spada,
Ed a baciarla e carezzarla corsi.

V. 629, 630.

Al verso 1008 Ermione ed Oreste partono insieme di Ftia verso Delfo (1). Al verso 1070 viene un messo da Delfo, che racconta l'assassinio di Pirro fatto da Oreste nel tempio d'Apollo in Delfo con lunghissime circostanze. Il tempo scorso non basta per incamminarli a Delfo, non che per la lunga tela degli avvenimenti riferiti; inverisimilitudine imperdonabile, perchè il coro stabile misura il tempo. Se la scena rimanesse vota un momento, tutto sarebbe difeso; e non bastando ad Euripide l'inverisimile del racconto fa venire in iscena da Delfo il cadavere lacero e pesto di Pirro: spettacolo il più delizioso a quel popolo così delicato, che facea sì belle statue. Tutta questa matassa è sciolta da Tetide in macchina: ricorso favorito d'Euripide, quando è con l'acqua alla gola.

La tragedia ha versi 1289.

VIII.

LE SUPPLICI

Le Supplici che formano il coro e danno il nome alla tragedia, sono le madri e le vedove dei sette eroi Argivi morti nell'assedio di Tebe. Queste guidate dal vecchio Adrasto re d'Argo,

(1) Tempo violentato.

vengono in Eleusi ad implorar da Teseo re d'Atene soccorso per ottenere i cadaveri de' loro mariti e figliuoli, negati loro da Creonte re di Tebe.

Il luogo della scena pare la parte interna del tempio di Cerere (1); ma nel fine della tragedia vi è un rogo ardente, sul quale si getta Evadne da una rupe; onde la scena diviene luogo aperto.

Al verso 597 parte Teseo con un esercito da Eleusi per andare a Tebe a ripetere i cadaveri (2). Al verso 654 viene il messo da Tebe con la novella, che Teseo è giunto colà, che ha data e vinta una lunga e dubbiosa battaglia; che ha ripresi i cadaveri degli Argivi, che ha celebrato loro solenni esequie; che gli ha tutti sepolti nella tomba del Citerione, e che ha conservati quelli de' celebri capi, e li porta seco in Eleusi. Tutto ciò si è fatto nel tempo di 37 versi detti dal coro, che non ha mai lasciata la scena vota; onde l'azione visibile non interrotta è misura troppo potente dell'enorme brevità del tempo.

Al verso 837 è tornato Teseo coi cadaveri (3); son fatti tutti i solenni piagnistei, onde l'azione è finita; eppure vi rimangono ancora intorno a 400 versi per terminar la tragedia, che ne ha 1234.

Al verso 999 *novus rerum nascitur ordo* (4). Comparisce sulla cima d'una rupe, che sovrasta

(1) Luogo dubbioso.

(2) Tempo violentato.

(3) Azione doppia.

(4) Azione doppia.

al rogo acceso in cui arde il cadavere di Capaneo, la vedova di lui Evadne, della quale non si è mai parlato, e questa vestita in gala, e risoluta di lanciarsi nel sottoposto rogo, e confondere le sue con le ceneri del marito. Comparisce anche nel basso il vecchio padre di lei Ifito, che procura di arrestarla con l'autorità paterna e con le ragionevoli persuasioni; ma inutilmente; poichè ella si slancia a vista di tutto il popolo intrepidamente sulle fiamme, eseguisce il generoso disegno, e dà una così portentosa prova della sua fede conjugale. Un'azione di questo peso la più grande di tutto il dramma, e la più degna dell'attenzione degli spettatori meritava bene d'essere preparata, di occupare il primo luogo, e di non essere attaccata per coda posticcia al ricuperamento dei putridi cadaveri Argivi. La tragedia ha versi 1234.

IX.

IFIGENIA IN AULIDE

Basterebbe questa sola tragedia per far conoscere il superior talento drammatico di Euripide. La continua fluttuazione dell'animo di Agamennone, lo stato compassionevole d'Ifigenia e di Clitennestra, il carattere d'Achille, e l'artificio col quale si succedono i timori e le speranze, sono tratti di mano maestra.

Se avesse potuto Euripide cambiar la scena (1)

(1) Inconvenienti della scena.

non guasterebbe il mirabile principio del suo dramma con l'inverisimile di far uscire Agamennone in istrada per consegnare la lettera per Clitennestra al suo confidente, avendolo potuto far nel più segreto della sua tenda, dove era sicuro di non essere nè ascoltato, nè veduto da alcuno, e dove il confidente è stato sempre presente, mentre egli ha scritto; e dovendo il re comunicargli cose, che esigono il più profondo mistero.

Ifigenia al verso 1368 cambia improvvisamente carattere (1); era stata sempre sommamente timida ed abbattuta sino a segno di dire:

È meglio viver mal, che ben morire.

e in un punto senza motivo visibile diventa coraggiosa eroina; non vuole che Achille la difenda, e va volontaria ad offrirsi all'ara per l'onor della Grecia. Aristotele e per conseguenza Dacier condannano Euripide di duplicità di carattere; ma a me pare che abbian torto, perchè un animo ispirato esce dai limiti della sua natural costituzione.

Al verso 1509 parte Ifigenia per andare al sacrifizio (2), e dopo soli 22 versetti, cioè al verso 1531 viene il messo, che alla buona di Dio chiama dalla strada la regina Clitennestra (3), affinchè venga in piazza a sentir il racconto di tutta la solennità compita, e del miracolo della rapita Ifigenia.

(1) Doppio carattere difeso.

(2) Tempo violentato.

(3) Stabilità incomoda della scena.

Vi è chi condanna Achille, perchè non continua ad impedire il sacrifizio d'Ifigenia; ma a torto, perchè secondo i loro dogmi religiosi non si potea trattenere una vittima volontaria. Achille si vale nelle preghiere per far cambiare risoluzione ad Ifigenia; e sperando che a vista del sacro coltello ella possa pentirsi, si situa armato vicino all'ara per esser pronto al menomo cenno di lei a liberarla a viva forza. La tragedia ha versi 1629.

X.

IFIGENIA IN TAURIDE

Questa favola ha il fondo d'una situazione veramente tragica, che è la sospensione degli spettatori nel timore di vedere un fratello sacrificato dalla propria sorella senza saperlo; ma il carattere di Oreste parricida, rapitore, e pronto ad essere assassino di Toante, che non lo ha mai offeso, e la fallacia d'Ifigenia che non risparmia menzogne per ingannar Toante, abusando della religione e della buona fede di lui, sono, a mio credere, difetti che debbono rendere inutile il primo vantaggio. La riconoscenza è naturale, e il contrasto degli amici per esser lo scelto a morire, ha servito di prototipo a molti imitatori. Vi sono in somma grandi bellezze, ma non bastano per superare la repugnanza che si sente a soffrire i caratteri dei primi personaggi.

Vi sono più sensibili che altrove gl'inconve-

nienti di venire il principal personaggio a raccontar al popolo la storia della sua vita, di fidare i più pericolosi segreti ad una truppa di donne che formano il coro, ed a valersi d'una divinità per isciogliere il viluppo che non ne ha bisogno.

La tragedia ha versi 1499.

XI.

IL RESO

I critici s'affannano per trovare a chi attribuir la presente tragedia: altri la voglion di Sofocle, altri d'Euripide, chi ne crede l'autore più antico di questi, e chi contemporaneo; ma il dramma non merita questa cura nè per l'azione, nè per la condotta, nè per i caratteri. L'azione è uno stratagemma o piuttosto assassinio notturno. La condotta è piena d'inverisimili, e vota d'interesse; i caratteri ignobili senza eccettuarne le deità. Reso il protagonista è un capitan bravo; Ettore gli cede di poco; Diomede ed Ulisse han la fisonomia di due masnadieri; Minerva è istigatrice e condottiera d'impresa così poco gloriosa, e non isdegna d'ingannar perfidamente Paride fingendosi Venere (1); infine tutta la tragedia fa poco onore al teatro Greco.

Ha versi 996.

(1) Al verso 565 resta vota la scena partendo il coro.

XII.

LE TROADI

Le donne Trojane fatte schiave nella presa della loro patria dai Greci formano il coro, e danno il nome alla tragedia. La scena è nel campo Greco appresso di Troia in una piazza innanzi alla tenda di Agamennone. L'azione è difficile a determinare. Sono diverse azioni, che si riducono ad una specie d'unità nella persona di Ecuba, la quale non parte mai dalla scena in tutta la tragedia, ed è il personaggio più interessato in ciascuna di esse; ma l'attenzione dello spettatore non ha un oggetto determinato. La destinazione delle schiave a diversi padroni, il sacrifizio di Polissena, la violazione del sacerdozio di Cassandra data per concubina ad Agamennone, e Andromaca a Neottolemo, la morte di Astianatte precipitato dalle mura di Troia, la sepoltura del suo cadavere portato sullo scudo di Ettore, la destinazione di Ecuba per ischiava d'Ulisse, e l'incendio delle reliquie di Troia sono le azioni che succedono, e danno occasione ad un perpetuo piagnisteo, nel quale s'incontrano per altro distinte bellezze, particolarmente in un entusiasmo di Cassandra invasa dal Nume, che predice le tragedie della casa degli Atridi, e in un eccesso di dolore che degenera in rabbia in Andromaca, quando le vien tolto Astianatte per condurlo al precipizio destinatogli.

Vi è un prologo fra Nettuno e Minerva, che parla di ciò che precede, e di ciò che dee seguitare dopo l'azione, ma pochissimo della materia del dramma.

La tragedia ha versi 1334.

XIII.

LE BACCANTI

La scena è al solito la piazza innanzi al palazzo di Penteo re di Tebe. Una truppa di Baccanti forma il coro, e dà il nome alla tragedia. L'azione è il tragico castigo di Penteo lacerato dalla propria madre nel furore delle Orgie. Penteo dice, che tutte codeste cerimonie delle feste di Bacco non sono che pretesti all'impudica libertà delle donne, e perciò è trattato universalmente da empio. Il bello dell'affare si è, che le Baccanti, le quali formano il coro, non sospirano, nelle loro strofe ed antistrofe, che Cipro, Pafo, Venere, Amore e le Grazie, onde autenticano il sospetto di Penteo, che nulladimeno è vittima di Bacco, il quale sotto la forma d'uno straniero barbaramente lo tradisce, lo deride, e lo conduce in mezzo alle Menadi per farlo lacerare da quelle.

Questa tragedia si risente più d'ogni altra del suo principio, poichè non si parla che di Bacco e non si cantano che le sue lodi, come si facea quando non era essa che un mero coro, ma forse più d'ogni altra fa conoscere, che divenuta la

tragedia un'azione, il coro stabile che hanno dovuto i poeti conservare per rispetto dell'antico religioso costume, era coro di grande imbarazzo, e produceva inevitabilmente infiniti inverisimili.

In questa tragedia, per cagion d'esempio, tutte le Baccanti sono sul monte Citerone a darsi bel tempo, e solo quelle che formano il coro, rimangono sempre piantate sulla scena, e non vanno con tutte le altre non per altro motivo, che per fare il mestiere di coro. Di più Penteo, la prima volta che comparisce in iscena irritato contro la sfacciataggine delle Baccanti, dice aver fatto imprigionare tutte quelle che ha incontrato; ma non dice una sola parola alle Baccanti che sono in iscena, perchè vi dee essere un coro, e non è colpa di quelle poverette, se il poeta le ha fatte Baccanti.

La tragedia ha versi 1391.

XIV.

IL CICLOPE

Se non si fosse difeso dagli anni questo dramma, non avremmo alcun esemplare del dramma satirico, di cui tanto ragiona Orazio nella sua poetica, se pure l'antecedente, cioè le Baccanti, non è di questa specie: le scene di Penteo in abito di donna deriso e tradito crudelmente da Bacco potrebbono farne dubitare. È questo in somma una breve azione teatrale mista di serio e di

giocoso, inventata per rallegrare gli spettatori, e sollevarli dalla tristezza che dovea ispirare il tetro e funesto tuono della tragedia. Considerato come tale, il presente dramma è benissimamente degno del suo autore. L'azione è una e non ordinaria, ma grande e considerabile, cioè l'acciecamento del Ciclope. Gli episodi, che sono i pericoli d'Ulisse e de' suoi seguaci, sono naturali e necessari; i caratteri verisimili secondo le prevenzioni di quegli spettatori, e vivamente espressi. Il Ciclope enorme di figura, di costumi e di pensieri. Ulisse destro, provvido e facondo; Sileno tenero sino all'eccesso per il dolce umore della vite, e i giovani satiretti suoi figliuoli agili, inquieti, vivaci, timidi e petulanti. La condotta è semplice, ma irreprensibile, e le occasioni del ridicolo nascono dalla natura del fatto e dei caratteri; onde non so vedere, perchè il dottissimo P. Brumoy si scateni tanto contro questo povero poema. È vero che la necessità di dover far ridere lo scostumato popolo d'Atene, ha sedotto talvolta Euripide ad abbassarsi a qualunque scurrilità indecente; ma non so quale diritto abbia di condannare Euripide per questo fallo in un dramma giocoso il P. Brumoy medesimo, il quale gli è stato così indulgente quando ha incontrate somiglianti irregolarità nelle di lui più severe tragedie. Nell'Ecuba, come abbiam di sopra osservato, questa real vedova di Priamo, volendo persuadere Agamennone a secondare una vendetta, non si vergogna di dirgli, che si ricordi „ che la sua figlia Cassan-

„ dra è di lui concubina, che ogni notte gli dor-
„ me in grembo, e che gli uomini in queste cir-
„ costanze sogliono essere docili e compiacenti. „
Andromaca, la vedova di Ettore, nella tragedia che porta il nome di lei, non ha repugnanza, come abbiamo già notato, ed è qui necessario di ripetere, di dire ad Ermione per dissuaderla di esser gelosa, „ che dimostrandosi tale si farebbe
„ conoscere troppo avida d'uomini; che è veris-
„ simo, che le donne più degli uomini sono sti-
„ molate da questo bisogno, ma che sanno assai
„ bene dissimularlo. „ Questi ed altri simili passi, che incontrati nelle tragedie sono semplicità e naturalezza di quei secoli non alterati dai nostri moderni costumi, perchè son mai sacrilegi in un dramma ridicolo?

Nel tempo di pochi versi di un coro Ulisse entra nella grotta di Polifemo, e il nunzio vien fuori a raccontare tutta l'impresa eseguita. Questa visibile inverisimiglianza di tempo è frequente in Euripide.

Questo dramma ha versi 705.

XV.

GLI ERACLIDI

L'azione di questo dramma è la liberazione dei figli d'Ercole dalle persecuzioni d'Euristeo, per mezzo della disfatta e prigionia di questo. Vi è il carattere di Jolao amico e congiunto del defunto Ercole, il quale, benchè vecchio caden-

te, accompagna, consiglia e difende con più che paterna tenerezza i perseguitati Eraclidi sino a volersi offrir volontariamente a morir per essi; ma non so per qual inavvertenza o capriccio abbia l'autore voluto dare ad un uomo di così eccellente carattere un'aria di ridicolo in una scena, dove trattandosi di andar a combattere, ei vuol correre ancora con gli altri e vestirsi le armi non reggendosi in piedi, e facendo tutte le smorfie del vecchio di commedia, che vuol fare da giovane non potendo.

Al verso 475 sentendo che non può esser vinto Euristeo, se non si sacrifica una vergine di sangue illustre, esce improvvisamente da un tempio una figliuola d'Ercole chiamata Macaria, di cui non si era mai parlato, nè si sapea che esistesse, si offerisce volontariamente per vittima, parla con sentimenti grandi, eroici, e degni d'ammirazione; è accettata la sua offerta; parte al verso 600, nè vi è più chi ne parli, chi la lodi, chi la compianga, nè chi solamente la rammenti, essendo pur quella che ha fatta l'azione più luminosa della tragedia, e quella per cui è vinto Euristeo e gli Eraclidi liberati.

Vi sono le solite inverisimiglianze di tempo; e la tragedia ha versi 1055.

XVI.

ELENA

Si finge in questa tragedia, che Elena non andasse con Paride a Troia, ma un fantasma di lei, e ch'ella fosse da Mercurio trasportata in Egitto. Il fantasma può essere invenzione di Euripide, ma la tradizione, che Paride avendo rapita Elena con le ricchezze di Sparta fosse trasportato in Egitto da un vento tempestoso, e che da Proteo re del paese gli fosse tolta Elena e le ricchezze rapite, per renderle a Menelao, è rammentata da Erodoto nell'Euterpe del secondo libro della storia.

Dopo la prima scena, nella quale Elena informa con molta pazienza gli spettatori de' fatti suoi, esce Teucro il fratello d'Ajace, che gittato dalla tempesta in Egitto s'incontra in Elena; sa da lei, che in quel paese si sacrificano i Greci, la ringrazia dell'avviso, e come savio parte, e non si vede, nè si parla più di lui in tutta la tragedia. Questo personaggio prototipo è inutilissimo, perchè non serve che ad informar Elena della morte di Leda e de' fratelli Castore e Polluce, notizie che potea sapere senza l'incomodo d'un eroe e in mille altre maniere, e particolarmente da Teonoe profetessa sua amica, la quale non le nasconde cose più importanti.

Elena disperata dice volere uccidersi, ed è solo incerta sulla specie di morte che ha da scegliere.

Quomodo vero moriar pulchre?
Indecori quidem laquei sublimes,
Et etiam servis turpe existimatur.
Ma come morir ben? Morir d'un laccio
Perfino ai servi a disonor s'ascrive.

Se il morir d'un laccio era così vergognoso, perchè mai l'impiega Euripide con le sue eroine?

Gli artifizi di Elena per ingannare Teoclimene re d'Egitto che vorrebbe sposarla, sono indecenti al suo carattere, e il fare che la medesima prevenga la catastrofe dicendo tutto ciò che vuol fare, è poca economia della curiosità degli spettatori.

Malgrado queste osservazioni, e le solite imprudenti confidenze col coro ed inverisimiglianze di tempo, questo dramma ha bellissime situazioni, e fa conoscere che l'autore era nato per il teatro. Ha versi 1708.

XVII.

JONE

Questa tragedia ha grandi bellezze; una madre e un figlio vicini ad uccidersi l'un l'altro senza conoscersi; una riconoscenza tenera inaspettata e naturale; diverse situazioni che impegnano la curiosità dello spettatore, e qualche pezzo distintamente eloquente; eppure non può essere sofferta a' tempi nostri. Apollo è uno stupratore violento, e poi impostore; Creusa ed il vecchio suo seguace due venefici; Minerva una

buona amica in un intrico amoroso, Xuto il buon marito che accetta per suo proprio figliuolo quello del drudo della sua moglie. Vi sono difetti di tempo e narrazioni estremamente inopportune.

La tragedia ha versi 1622.

XVIII.

ERCOLE FURIOSO

Questa tragedia ha due azioni egualmente grandi, ed affatto separate, onde possono dirsi due tragedie, e sarebbero realmente separabili. Sino al verso 814 l'azione è la liberazione della famiglia d'Ercole per mezzo del suo ritorno, e dell'uccision di Lico il tiranno. Dal verso 815 sino al 1428, che tanti ne ha la tragedia, l'azione è la strage della moglie e dei figliuoli d'Ercole per mano di lui medesimo, reso furioso per ordine di Giunone.

Al verso 1028 si apre una porta (1), e da quella si vede Ercole disteso in terra nella sua disperazione, i cadaveri della moglie e de' figliuoli d'intorno; vanno a lui per sollevarlo, e fargli scoprire il volto Anfitrione e Teseo; fanno lunghissima scena, disputano prolissamente, difendendo come in accademia, Ercole ch'ei dee morire, e Teseo che dee vivere. Mi si dica come tutto ciò può esser veduto ed ascoltato dagli

(1) Inconvenienti della scena stabile.

spettatori per l'apertura d'una porta, e in distanza proporzionalmente doppia del costume?

Per soffrire il carattere d'Anfitrione, che ad ogni momento si vanta d'aver avuto Giove partecipe del suo letto, bisogna avere il segreto di que' grandi letterati che sanno trasportarsi al secolo d'Euripide; eppure questo medesimo Anfitrione, quando si trova alle strette, rimprovera a Giove, che sapea venire di nascosto ad occupare il letto altrui senza averne permissione, ed ora non sa soccorrere gli amici, onde conviene ch'ei sia o un ignorante, o un ingiusto. Ha versi 1428.

XIX.

ELETTRA

Benchè diversamente trattato, il soggetto di questa tragedia è lo stesso che quello dell' Elettra di Sofocle. L'eroina è così inumana nell'uno che nell'altro dramma. Sofocle giunge a farle dire nell'atto che Oreste ferisce la madre, e questa implora pietà, *raddoppia i colpi se puoi:* ed Euripide.

Si versi il sangue della madre e io muoio.
V. 281.

ch'ella vorrebbe versare il sangue di sua madre, e poi morire, onde e l'uno e l'altro poeta a ecceduto nel secondare così il gusto de' suoi spettatori.

Vi è un bellissimo carattere d'un villano pie-

no d'onore e di probità, a cui il tiranno Egisto ha data Elettra per moglie, onde avvilirla e non temere i figliuoli di lei; questi lascia sempre intatta Elettra per rispetto del sangue reale, e per non secondar le tirannie d'Egisto, convivendo per altro come marito in apparenza con la principessa. Questa astinenza del buon villano è detta e replicata con poca decenza.

È ucciso Egisto da Oreste in un pubblico sacrifizio; ne viene la notizia per un messo, che ne fa una lunga descrizione ad Elettra; viene a confermarlo Oreste medesimo, il quale fa prolissa scena con la sorella per accordar la maniera di uccidere la madre, che per una impostura d'Elettra dee venire a trovarla, e viene al fine Clitennestra senza saper nulla della morte d'Egisto. Ha versi 1359.

COMMEDIE DI ARISTOFANE

1. *Il Pluto*. 2. *Le Nuvole*. 3. *Le Rane*. 4. *I Cavalieri*. 5. *Gli Acarnesi*. 6. *Le Vespe*. 7. *Gli Uccelli*. 8. *La Pace*. 9. *Le Concionatrici*. 10. *Le Donne* chè celebrano le feste di Proserpina e di Cerere. 11. *Lisistrata*.

I.

IL PLUTO

È difficile il determinare qual sia l'azione principale di questo dramma. La vista ricuperata da Pluto è avvenimento che succede troppo presto; onde la maggior parte rimarrebbe oziosa. La collocazione di Pluto dietro al tempio di Minerva come guardiano del tesoro d'Atene che ivi si conserva, è avvenimento che succede casualmente nel fine della commedia, e non è prodotto dagli antecedenti. Onde il Pluto cieco e poi illuminto non serve che per occasione al poeta di sfogar la sua atra bile contro ogni ordine di persone, che introduce a capriccio senza il minimo legame, formano scene isolate, alle quali potrebbero aggiungersene e togliersene quante si volesse senza far torto alcuno al componimento. Per altro il dialogismo è naturale, pieno di grazia e di acume sempre piccante, e fa conoscere qual rara ed inesausta miniera di ri-

dicolo sia l'ingegno dell'autore. In mezzo alle più basse e scostumate laidezze delle quali è oltremodo ripieno, risplendono talvolta alcuni tratti della più solida morale, come per cagion d'esempio, la difesa che fa la Povertà di se stessa in questa commedia è degna di Platone.

Al verso 626 Cremilo con l'amico parte per condurre Pluto a curarsi (1), immediatamente al verso 627 esce il servo a raccontar la cura con infinite circostanze già seguita, e supponendo scorsa un'intera notte.

La commedia ha versi 1210.

II.

LE NUVOLE

Questa è la commedia creduta rea della morte di Socrate. Eliano, Diogene Laerzio, e quasi tutti gli altri che dopo questi ne hanno scritto, asseriscono, che Anito e Melito determinati ad accusar Socrate ed a procurar la sua condanna, per disporre contro di lui il popolo, sedussero anche con denaro Aristofane a scrivere la presente commedia, nella quale è rappresentato Socrate come uomo empio, che nega il culto e la credenza degli antichi Dei d'Atene, introducendo, invece di quegli, geni fantastici da lui immaginati, come corruttore della gioventù, rendendola abile a far comparire giusto l'ingiusto con una

(1) Tempo violentato.

perniciosa eloquenza, e come ridicolo, abusando Aristofane malignamente nell'imitarlo della di lui maniera di ragionare.

Per combattere l'opinione, che da questa commedia avesse origine la condanna di Socrate, il dottissimo P. Brumoy prova ad evidenza, con passaggi dello stesso Aristofane, che Socrate bevè la cicuta almeno 23 anni dopo la prima rappresentazione delle Nuvole. Questo basta per dimostrare, che la commedia non ebbe un effetto sollecito, ma non già che ne fosse innocente. Può da quel tempo avere incominciato il popolo d'Atene a prendere in orrore e disprezzo il filosofo, ed i nemici di lui essersene poi a suo tempo approfittati. Il certo si è che l'accusa di Anito, e la condanna de' giudici di Atene producono per appunto i medesimi delitti contro di Socrate, che gli erano stati addossati da Aristofane nelle sue Nuvole.

L'azione di questo dramma, se pur si vuole che una ve ne sia, è l'empietà di Socrate scoperta. Tutto tende a questo fine, ma con scene per lo più isolate, ingegnose, comiche, e talvolta morali, ma sempre miseramente sporcate dalla sua regnante scotumatezza, ch'essendo non solo tollerata, ma tanto applaudita in Atene, non conferma la finezza del discernimento e la delicatezza del gusto a quella da noi attribuita, e mette un poco in dubbio l'eccellenza dell'attico lepore.

Incomincia la commedia nella camera di Strepsiade cittadino indebitato, che su questo pen-

siero non può prender sonno (1). Chiama un servo, si fa portare un lume e rivede i suoi conti; poi si leva, va a destare il figliuolo che dorme nella camera medesima, e dice che venga seco, che vuol andare da Socrate per imparar da quello a deludere i suoi creditori; il figliuolo ricusa e parte; Strepsiade dice, che anderà solo, e senza uscir di scena si trova in istrada alla porta di Socrate; batte, esce un servo del filosofo, fa seco scena; e di nuovo, senza partir mai, si trova nella scuola di Socrate medesimo; onde è palpabile che non aveano i Greci la nuovamente immaginata unità di luogo, ma lasciavano alla fantasia degli spettatori il peso di cambiar la scena secondo il bisogno. Gli esempi sono frequentissimi in Aristofane, e ne' tragici non son rari. L'autore e il coro parlano in questa e in altre commedie agli spattatori.

La commedia ha versi 1512.

III.

LE RANE

Il principale oggetto di questa commedia, è quello di abbassare il credito di Euripide, ch'ei pospone a Sofocle e ad Eschilo. Prende il nome da un coro di rane della palude Stigia, che si fanno sentire una sola volta, servendosi d'intercalare nelle loro strofe di due versi composti di

(1) Unità di luogo.

parole imitanti il gracchiar delle rane. Per altro il coro dominante è formato di genti iniziate ne' misteri di Bacco.

Incomincia la commedia Bacco vestito con la pelle del leone Nemeo, e con gli altri distintivi d'Ercole, forse per far vedere che la tragedia che non era stata se non un inno a Bacco, si era a poco a poco affatto travestita, ha seco Xantro suo servo ridicolo, batte il Dio mascherato alla porta della casa d' Ercole; questi comparisce, si meraviglia e si fa beffe di lui. Bacco dice, ch' ei vuol andar all' inferno a prendere Euripide, perche in Atene non vi son più buoni poeti tragici, e desidera da Ercole, che vi era stato, d'insegnargli la strada. Ercole dopo diverse risposte giocose gliel' insegna, e si ritira; e il nostro buon padre Lieo col suo servo senza partir di scena si trova sulla ripa della palude Stigia (1), vede Caronte nella sua barca, e si fa da lui trasportare all' opposto lato della palude; ivi dopo vari dialoghi salsi ed ingegnosi, ma sempre scostumati con diverse persone, chiede Euripide; Eschilo crede dover essere preferito; si fa una disputa regolare fra i due tragici, e finalmente si pesano i loro versi con la stadera; vince Eschilo, e s' incammina con Bacco di nuovo a vivere, a rallegrare ed a istruire Atene.

La commedia ha versi 1581.

(1) Luogo cambiato.

IV.

I CAVALIERI

Quello de' Cavalieri era il secondo dei quattro ordini, ne' quali erano stati da Solone divisi tutti gli Ateniesi a proporzione delle loro facoltà. Aristofane ne forma il suo coro, perchè questi credea più d'ogni altro irritati contro Cleone, arbitro allora della Repubblica, contro del quale è scritta la presente commedia. Questi di conciatore di pelli seppe adulare in guisa ed ingannare il popolo, che divenne e tesoriere e generale degli Ateniesi, a dispetto di tutti i vizi più detestabili de' quali era a dovizia fornito. Intraprese l'autore di ritrarlo e metterlo in orrore, e non avendo potuto trovar comico che volesse rappresentarlo sulla scena, nè artefice che volesse farne la maschera per timor della vendetta di Cleone, l'autore stesso tintosi capricciosamente il viso, supplì sulla scena la mancanza d'altro comico. Il popolo d'Atene è figurato in un vecchio molle, pigro, ghiotto e debole agli assalti dell'adulazione; Cleone in un suo schiavo divenutogli padrone a forza d'inganni e di scelleraggine, e che conserva la sua potenza, finchè non lo abbatte un venditor di salsicce e sanguinacci più scellerato di lui. La libertà della satira contro i più grandi e potenti è enorme, e pare incredibile. La serie delle scene è al solito estremamente sconnessa; v'è grande ingegno e sale

mordace; ma a' dì nostri perde la maggior parte del merito mercè le notizie de' fatti, de' caratteri e delle persone che non sono pervenute sino a noi, onde rimangono fredde e insipide le allusioni, che ne leggiamo senza poterle adattare.

La commedia ha versi 1405.

V.

GLI ACARNESI

A qual segno sacrifichi Aristofane il verisimile alla sua scurrile mordacità, si vede in questa commedia. Qualunque invenzione allegorica o allusiva, anche nemica capitale del buon senso, è ottima per lui, purchè gli somministri motivi, onde appagare il suo disonesto e satirico talento.

Annoiato Aristofane della guerra del Peloponneso, che già durava sei anni, intraprende di far vedere al popolo d'Atene con questa commedia i vantaggi della pace.

Finge, che un Ateniese che chiama *Diceopoli*, cioè cittadino giusto nella piazza delle pubbliche adunanze, procuri in vano di far condiscendere gli Ateniesi alla pace, onde disperato cerca e trova il modo di far egli una pace particolare a favor di sè e della sua famiglia con i Lacedemoni. Alcuni vecchi abitanti di Acarne, luogo lontano da Atene 60 stadi incirca, irritati con lui per questa pace coi Lacedemoni, che hanno distrutte le loro vigne, vogliono lapidarlo; Diceopoli si difende minacciandogli di uccidere i loro

migliori amici, ch'ei dice aver legati in un sacco a lui vicino, gli Acarnesi si arrestano, e il sacco si trova pieno di carboni. Tutta questa invenzione non ha altro oggetto, che di trattar di carbonari gli Acarnesi che formano il coro, e di mettere in ridicolo una scena del Telefo, tragedia perduta d'Euripide.

Similmente per rimproverare a' Megaresi il mercato ch'essi facevano delle loro donne, finge uno di essi che viene a vendere in piazza le proprie figliuole giovanette, e per timore che come tali non trovino compratore, le mette in sacco, e obbligandole a grugnire a guisa di porci, le vende per porchette.

Dopo aver con varie scene di simil peso, sempre con nuovi personaggi e tutte staccate, dimostrati diversi incomodi della guerra, e all'incontro i vantaggi ch'ei gode in pace, viene a trionfar di Lamaco generale degli Ateniesi e capo del partito sostenitor della guerra, a cui egli niega tutto ciò di che egli abbonda nella sua pace, e l'altro abbisogna nello stato di guerra: finalmente per metter meglio in opposizione i mali e i beni dell'una e dell'altra situazione, fa giungere nel tempo stesso due messaggieri, uno a Lamaco e l'altro a Diceopoli: il primo invita il generale a battersi coi nemici che hanno fatta incursione, e l'altro il pacifico Diceopoli ad un solenne banchetto.

Dopo un brevissimo coro torna Lamaco gravemente ferito, e trova Diceopoli fra i trasporti più scandalosi di Bacco e di Venere, e fanno i

due personaggi un'alternativa di contrapposti, esclamando uno fra le smanie de' suoi dolori, ed esultando l'altro fra le laidezze le più sfacciate, e dicendo e facendo fare a due fanciulle che ha seco ciò che le persone più sfrontate nascondono fra le tenebre dei più reconditi lupanari.

Ed è da notare, che la scena era una piazza. Ha versi 1232.

VI.

LE VESPE

Intraprende l'autore in questa commedia di volgere in ridicolo l'avidità o manìa degli Ateniesi di far da giudici. Finge uno di essi impazzato in questa passione, e tenuto quasi prigione da un suo figliuolo che vuol guarirlo. Quanto vi è in questo dramma di onesto e comico, è stato imitato e trasportato da M. Racine nella sua commedia *des Plaideurs;* ma l'autor Greco nel più bel della festa fa cambiar carattere al suo protagonista, che di vecchio giudice arrabbiato lasciandosi vestir da zerbino dà in ogni specie di dissolutezze, sino a fare in iscena con una sonatrice le più minute dimostrazioni anatomiche, e tripudiando poi insieme col coro che danza, e così termina la commedia, che ha versi 1525.

VII.

GLI UCCELLI

L'allegoria, che attribuiscono i più sagaci critici alla presente commedia, dipende da qualche tratto della vita d'Alcibiade, che convien richiamare alla memoria.

Verso il mezzo del corso della guerra del Peloponneso decisero gli Ateniesi d'assalir la Sicilia ed elessero Alcibiade per uno de' condottieri dell'impresa. Questi, che si trovava accusato da' suoi nemici d'empietà appresso il popolo, volle prima di partir colla flotta, che si decidesse la sua causa; ma i suoi nemici prevedendo, che in quelle circostanze ei sarebbe assoluto, persuasero il popolo, che la facilità dell'impresa consisteva nella sollecitudine, onde il popolo l'obbligò a partire, a condizione di presentarsi alla prima chiamata. Partito Alcibiade, i suoi avversari s'adoprarono con successo a disporre il popolo contro di lui, ed appena avea egli incominciata felicemente la guerra in Sicilia, che si vide richiamato a sottoporsi al pendente giudicio popolare in Atene. Alcibiade accorto ed irritato, invece di quella d'Atene prese la via di Sparta, e consigliò a' Lacedemoni di fortificar Decelia, città sui confini dell'Attica, dimostrando loro, che così tenendo soggetta Atene e priva d'ogni commercio, la ridurrebbero agli estremi, e l'obbligherebbero a render loro il prima-

to o dominio della Grecia, che avea da qualche tempo usurpato: fu eseguito il consiglio, ed ebbe l'effetto preteso. Mentre s'incominciava a fortificar Decelia, fu rappresentata in Atene la presente commedia.

L'autore dunque finge allegoricamente, che un Ateniese chiamato Pistetero, annoiato dei continui giudizi forensi d'Atene, si trovi in un deserto cercando con un suo compagno il paese degli uccelli per trasportarvi il suo domicilio: perviene a ritrovar Tereo, altre volte re di Tracia, ora cangiato in upupa, e la sua moglie Progne cangiata, secondo Aristofane, in rosignuolo: chiamata da questi si raduna quantità innumerabile d'uccelli, Pistetero propone loro di riacquistar la sommissione di tutti gli uomini usurpata loro dagli Dei, e dice, che il mezzo sicuro ne è il fabbricare una città fra il cielo e la terra ben fortificata, che impedisca agli Dei di andare in terra a divertirsi con le Alcmene, con l'Europe, con le Danai ec., e non lasci passare dalla terra al cielo il fuoco delle vittime: piace il consiglio; si eseguisce; si fabbrica in aria la gran città; si chiama Nefelococcigia; gli Dei sono affamati; mandano Agati a dimandar pace, e sono obbligati ad accettar le condizioni che gli uccelli loro propongono, particolarmente quella di dare in matrimonio a Pistetero, re dell'aerea città, la bella Dea ossia Dominazione, e coi canti nuziali finisce la commedia.

Si trova visibilmente in Pistetero Alcibiade, in Tereo e Progne Agide re di Sparta, e Timea

sua moglie, nella fortezza di Nefelococcigia quella di Decelia, negli Dei affamati gli Ateniesi, negli uccelli trionfanti gli Spartani, e nel matrimonio della Dea la Dominazione ricuperata dai Lacedemoni. Una così visibile allusione rende considerabile la stravagante e fantastica idea dell'autore che senza questa chiave sarebbe un sogno d'infermo. Ha versi 1763.

VIII.

LA PACE

Il genio dell'antecedente commedia fantastico e stravagante regna nella presente, ma vi è minore ingegno, e l'allegoria è più supina.

Un ricco vignaiuolo stanco della guerra, che già dura tredici anni, nutrisce un enorme scarafaggio (1) per valersene di cavalcatura ed andar a dimandare in cielo la pace; eseguisce il disegno, lascia la terra e si trova in aria con Mercurio: dopo diverse scene in questa situazione, sa che la Pace è chiusa in una grotta, della quale è occupato l'ingresso da sassi smisurati; si trasporta di nuovo in terra, e con un popolo di villani dopo molti stenti si apre la grotta, e ne vien fuori la Pace. Questo succede al mezzo del dramma, il resto sono scene attaccate, per tirare in lungo. Quindi bisognerebbe il talento dell'abate Aubignac per trovare le tre unità. I ver-

(1) Aristofane parla d'un mostro metà cavallo, metà scarafaggio.

si che restano di questa commedia non perfettamente intesa, sono 1354.

IX.

LE CONCIONATRICI

L'oggetto di questo dramma, a parer mio, non è la satira contro le donne, come il P. Brumoy suppone, affermando, che non si è mai scritta cosa così velenosa contro le medesime. Una sola scena dell' Ippolito d' Euripide le lacera molto più che tutta questa commedia. È visibile, che lo scopo della mordacità d'Aristofane in questo componimento è piuttosto la leggerezza, incostanza e sciocchezza del popolo Ateniese nel variare ogni momento forma di governo e nell'adottare la stravaganza di qualunque progetto, purchè sia nuovo. Se ne dichiara l'autore, dicendo in più d'un luogo, che il governo delle donne era l'unico progetto non ancora tentato.

La favola consiste, che Prassagora moglie d'un primo magistrato seduce le donne a fare una cospirazione fra di loro per mettersi in mano il governo della repubblica; il mezzo è di vestirsi tutte con barbe posticce e co' mantelli de' mariti, occupare innanzi giorno la piazza dei pubblici consigli; proporre il loro sistema e sostenerlo col maggior numero di voti; si eseguisce il disegno, e riesce la nuova forma di governo e la comunione de' beni e de' matrimoni; e questo secondo articolo non produce in iscena quell'ec-

cesso d'oscenità, che poteva aspettarsi dalla scostumata licenza d'Aristofane: quello che vi è di più libero è la gara di due vecchie che si disputano un giovane. In somma questa commedia non è, come comunemente si crede, la più oscena ma bensì la più stomachevole del nostro autore, che non ha avuto repugnanza di far uscir un magistrato in istrada per bisogno di sgravare il ventre: e di trattenerlo in questa gentile operazione lungo tempo alla vista degli spettatori, spacciando *in subjecta materia* una buona dose de' suoi tanto celebrati lepori attici. Lo stile è vivo, alle volte sollevato, e sempre mordace. Vi sono cinque versi cioè i versi 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, che non sono interpretabili che indovinando per conghiettura; la commedia a versi 1173.

X.

LE DONNE

CHE CELEBRANO LE FESTE DI CERERE E DI PROSERPINA

Sorpassa questo dramma di molto l'antecedente così in oscenità, come in veleno contro le donne, con buona pace del P. Brumoy. La sola lunga parlata che fa Mnesiloco incominciando dal verso 473, convince dell'uno e dell'altro. L'oggetto della mordacità dell'autore sono precisamente le donne d'Euripide.

La favola consiste, che ragunandosi le donne nel tempio di Cerere e di Proserpina per celebrare i misteri, deliberano della maniera di vendicarsi d' Euripide, che tanto le ha lacerate. Euripide avendo preventivamente saputo il loro disegno, persuade a Mnesiloco suo parente d' introdursi in abito da femmina nell' assemblea delle medesime per difenderlo. Questi lo compiace, è scoperto, ed è in rischio d' esser oppresso dalle donne. Euripide per soccorrerlo comparisce in varie figure, prese dalla sua Elena in Egitto, e da altre sue tragedie perdute; con questa mendicata occasione fa le parodie di diverse scene di Euripide, che non hanno niente di riprensibile, e non sono in verun modo adattabili al caso della commedia che si rappresenta; non riuscendogli così di liberare il parente, viene ai fatti con le donne, che promettono di dargli sano e salvo Mnesiloco, purchè egli non le perseguiti più nelle sue tragedie: le parti sono d' accordo, ma un soldato Scita che guardava il prigioniere per ordine del magistrato, non vuol lasciarlo in libertà. Euripide vestito da vecchia ruffiana viene con una fanciulla mercenaria, la quale con atti e dimostrazioni oscene accende lo Scita in maniera, che trascura la sua guardia. Euripide scioglie il parente che fugge, e termina la commedia, che si rappresenta parte fuori e parte dentro il tempio di Cerere e Proserpina (1), ed ha versi 1245.

(1) Duplicità di luogo.

XI.

LISISTRATA

In questa, come in diverse delle antecedenti sue commedie, si vede a qual segno l'autore desiderasse il fine della rovinosa guerra del Peloponneso, e a qual detestabile eccesso andasse la sua sfacciata licenza e la sua maldicenza sfrenata. La somma della favola è la seguente.

Lisistrata, moglie d'uno dei più considerabili cittadini d'Atene, anelando alla contesa pace dopo quasi ventun anno di guerra, forma il disegno di costringere gli ostinati Greci a deporre le armi malgrado loro: maneggia l'affare a bocca con le donne Ateniesi, e per emissarie con le Spartane: vengono plenipotenziarie di queste ultime; si fa un segreto congresso fra le cospiranti; Lisistrata propone il mezzo ch'ella crede sicuro per obbligar gli uomini a fare a lor modo, ed è, che tutte le donne così Ateniesi che Spartane non permettano assolutamente ai lor mariti l'esercizio del loro diritto coniugale: ha gran difficoltà a far consentir le donne; pur vi si accordano, occupano la fortezza dove si conserva il tesoro pubblico, sono assediate dagli uomini, si difendono coraggiosamente, ma Lisistrata è molto affaccendata a trattenere or questa, or quella bisognosa di marito: la medicina intanto comicia ad operare ne' Greci; ecco ambasciadori di Sparta a proporre la pace; ecco deputati eletti dagli

Ateniesi per trattar con quelli, e gli uni e gli altri, perchè sia visibile la causa movente di questa premura, vengono in iscena mostrando scoperta la prova visibile del loro insoffribile celibato. Le donne non solo non si lasciano sedurre a così potenti allettativi, ma fanno e dicono quanto possono per accrescere l'impazienza degli uomini, che conchiudono in fretta la pace. La commedia ha versi 1326.

Fiorì Aristofane verso l' 85 Olimpiade, 437 anni innanzi l'Era cristiana, e 317 dalla fondazione di Roma, nel tempo della guerra del Peloponneso, mentre onoravano Atene Socrate, Euripide e Demostene: non si sa bene, se fosse Ateniese, Egineta, Rodiano o Meliano, ma fu per decreto pubblico dichiarato cittadino d'Atene: compose intorno a 50 commedie, delle quali sono giunte 11 a noi. Poeta d'una immaginazione e d'una eloquenza singolare, ardito, sfacciato, velenoso, e che sacrifica l'ordine, la verisimilitudine, e quasi il buon senso all'avidità di trovare allegorie ed allusioni che secondino la sua maldicenza. Socrate ed Euripide furono da lui crudelmente e ostinatamente perseguitati in teatro. Plutarco anticamente, e a' dì nostri il Padre Rapino si scatenano con giustizia contro di lui, conchiudendo non esser questi poeta sopportabile per gli uomini onesti e ben educati. Diversi antichi fra i quali Platone, Cicerone e San Giovangrisostomo, l'hanno lodato; e l'ultimo di questi l'avea sempre seco, come facea Alessandro d'Omero. Il P. Brumoy si sforza di

parere indifferente, ma non giunge a dissimular la sua parzialità. Pare che non possa intendersi, come quei medesimi Ateniesi che condannarono a morte Socrate per aver voluto cambiar gli Dei del paese, abbiano tanto lodato, amato e onorato Aristofane, che li mette continuamente in ridicolo in tutte le sue commedie; ma si dee riflettere, che non vi è maniera più sicura di far ridere altrui, che l'accoppiamento delle idee basse e volgari alle più elevate e venerabili; che il volgo Ateniese volea ridere, ed avea buon grado ad Aristofane, che gliene somministrasse le occasioni; che secondo essi non aveano per oggetto la distruzione della religione, come l'aveano i filosofici argomenti di Socrate. Pare che fra la licenza de' nostri poeti e novellisti del cinquecento, e quella che regna a' dì nostri fra i moderni filosofi, corra la differenza medesima.

FINE DEL TOMO DECIMOTERZO.

INDICE